الخطاب الفكري في السيرة الذاتية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين

إعداد

ريمان يوسف جميل عاشور

المشرف

الأستاذ الدكتور: سمير قطامي

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

نيسان، ٢٠١٢

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة/الأطروحة (الخطاب الفكري في السيرة الذاتية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين) وأجيزت بتاريخ ٣٠\٤\٢٠١٢

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الدكتور سمير قطامي، مشرفاً أستاذ الأدب الحديث	....
الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين، عضواً أستاذ الأدب الحديث والنقد	....
الأستاذ الدكتور شكري ماضي، عضواً أستاذ الأدب الحديث والنقد	....
الأستاذ الدكتور، نبيل حداد، عضواً أستاذ الأدب الحديث والنقد جامعة اليرموك	....

الإهداء

إلى أنوار قد انطفأت كي تضيء ثورات الربيع العربي.. إلى من عُذبوا وهُجروا واغتُصبوا واستُشهدوا كي يغيروا وجه العالم العربي.. ثم حضرت أوراحهم بين أسطري، إلى أبناء الثورات العربية.

وإلى زوجي قدْر صبره علي ومعاناته معي وشده من أزري.
وإلى طفلتي.. سرقْتُ منْكِ الزمن كي يخرج هذا العمل إلى النور.
إليكم جميعاً أهدي عملي هذا، وعسى الله أن يغفر إن قصرت، وأن يبارك فيما اجتهدت.

الجامعة الأردنية

نموذج التفويض

أنـــا ريمان يوسف جميل عاشور ، أفـــوض الجامعة الأردنية بتزويد نسخ من رسالتي/أطروحتي للمكتبـات أو المؤسـسـات أو الهيئات الأشخاص عن طلبها.

التوقيع

التاريخ: ٦ / ٥ / ٢٠١٢

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي الفاضل د. سمير قطامي، على صبره عليَّ في تأخري لإنجاز هذه الدراسة، وعلى ملاحظاته التي أثرتها حينما أنجزت.

كما يسرني أن أعبر عن بالغ شكري وسعادتي لقبول مناقشتي هذه الرسالة من أساتذتي الأفاضل: الدكتور إبراهيم السعافين والدكتور شكري ماضي، والدكتور نبيل حداد، الذين سيثرونها بمداخلاتهم وملاحظاتهم.

وإلى صديقتي هبة جابر التي تعنّت في طباعة هذه الرسالة بكل أناة وحلم.

فهرس المحتويات:

الخطاب الفكري في السيرة الذاتية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين

إعداد

ريمان يوسف جميل عاشور

المشرف

الأستاذ الدكتور سمير قطامي

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى استكناه الخطاب الفكري في السير الذاتية التي اختارتها للاتكاء عليها في البحث.

وتناولت الدراسة الخطاب السياسي ثم الخطاب الاجتماعي والثقافي مستنطقة النصوص التي بين يديها، ثم عرجت على القضايا الزمانية التي احتوتها السير الذاتية في غير موضع، مبينة وظيفة تلك التقنيات في البناء السردي.

ثم عرضت الخاتمة أهم النتائج والخلاصات التي توصّلت إليها الدراسة

المقدمة

تكمن أهمية هذه الدراسة في وضع نصوص "سير ذاتية" بين يدي البحث؛ ليتكئ البحث على هذه النصوص من أجل الكشف عن الخطاب الفكري الذي تعكسه هذه النصوص؛ ذلك أن السيرة الذاتية تعتمد في بنائها على حكي الذات عن الأحداث التي مرت بها عبر السنين حين تكون تلك الذات الحاكية محور الأحداث التي تتالى عليها.

وستحاول الدراسة تلمس مدى مصداقية صاحب السيرة في سيرته المقدمة؛ ذلك أن صاحب السيرة ها هنا يتجزأ إلى اثنين، أحدهما: السارد الذي يروي الأحداث التي مرت على صاحب السيرة، والثاني: الشخصية الرئيسة المحورية التي تدور أحداث السيرة حولها، وهو في هذا يتراوح بين أسلوبين لغويين، أحدهما: مباشر يقترب فيه من الصدق، وآخر فني يلجأ فيه صاحب السيرة إلى الصور الفنية لرسم مشاهده الحياتية التي مر بها، وأثر وقوعها عليه.

والدراسة هنا إذ تتبنى مفهوماً للخطاب، فهو تلك الرسالة التي أراد صاحب الخطاب إيصالها عن طريق النص، وإذا كان عنوان الأطروحة هو الخطاب الفكري في السيرة الذاتية، فإن منتهى غاية الدراسة كامن في الكشف عن الخطاب الفكري متعدد الجوانب، سواء كان السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي المتجلي عند سبر أغوار النصوص، وإعادة بنائها إعادة تبرز أشياء وتسكت عن أشياء، بحيث تصل في نهاية الأمر إلى رسم صورة تبين ملامح الخطاب الفكري في النصوص المتناولة، وقد تعينت هنا مع السير الذاتية التي بين أيدينا، فحاولت الدراسة استخلاص الخطاب الفكري العام فيها، وما يندرج تحته من خطابات شكلت رؤية السير الذاتية، والرسالة التي انعكست من خلال الدوالّ اللغوية، وصولاً إلى المتلقي، وبحثاً عن التأثير فيه.

ولتحقيق الهدف المنشود اختارت الدراسة نماذجاً من السِيَر الذاتية، هي:

١_ إدوارد سعيد: خارج المكان.

٢_ فدوى طوقان: رحلة جبلية رحلة صعبة.

٣_ فدوى طوقان: الرحلة الأصعب.

٤_ إحسان عباس: غربة الراعي.

٥_ هشام شرابي: صور الماضي.

٦_ نزار قباني: قصتي مع الشعر.

وقد اختارت الدراسة هذه السير تحديداً للمكانة الفكرية والأدبية التي يمتلكها أصحابها.

وتصبو الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة اللاحقة:

ما الخطاب الفكري المتجلي في السير المختارة؟

ما أثر الأحداث المتزامنة مع حيوات أصحاب السير عليهم؟ وكيف انعكس هذا على نص السيرة الذاتية؟

كيف تفاعل صاحب السيرة مع الأحداث المستدعاة من الزمن الماضي؟ وما تأثيرها عليه في زمن الكتابة؟

ما حدود المصداقية المتوخاة من صاحب السيرة؟

كيف تكون اللغة معيارا في الكشف عن مواقف أصحاب السيرة من الأحداث؟

كيف يؤثر مرور الزمن على نظرة صاحب السيرة حين تتداعى أحداث الماضي إلى نفسه فيعاود إنتاجها في نص أدبي؟

وقد سبق البحث بدراسات قاربته من بعيد وأنارت طريقه وأثرته إثراءً خدمه بشكل لافت، وكان من أهمها:

_ إحسان عباس: فن السيرة، دار الثقافة، بيروت.

قدّم المؤلف تاريخ السير عند المسلمين، مازجاً بين العرض التاريخي والتحليل لبعض النماذج، مقسّماً نظرته في السير بين الأدب العربي والأدب الغربي أجل السعي نحو شمول النظرة وتنويع الأمثلة، ثم حاول التقعيد لسيرة فنية، ذلك أن أكثر السير في العالم الإسلامي كانت مجموعة من الأخبار أو المشاهدات- على حد رأي إحسان عباس- ليس فيها وحدة البناء ولا الإحساس بالتطور الزمني، فأكد على لزوم تزويد السيرة الذاتية بالهيكل أو البناء كي يحكم عليها أفن هي أم لا؟ وبين أن الغاية الرئيسة في السيرة الذاتية هي تأريخ حياة فرد أو جانب كبير من حياته، لا تحقيقٌ لنظرة خاصة أو فلسفة محدودة، فقعّد عباس للمقتضيات التي ينبغي أن يلتزم بها صاحب السيرة كعدم السماح لحياة الآخرين بالتحكم في منحى السيرة، والالتزام بالصدق التاريخي، والوقوف عند الحقائق وما إلى ذلك. ثم وقف عند عدة نماذج للسير الذاتية في الأدب العربي كالاعتبار لأسامة بن منقذ وحياتي لأحمد أمين والأيام لطه حسين، حاكما على كتاب حياتي بأنه ذو صلة بالتاريخ والمذكرات، وكتاب الأيام بأنه سيرة ذاتية فنية أدبية.

تهاني عبد الفتاح شاكر:السيرة الذاتية في الأدب العربي، فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

وقد تناولت المؤلفة في هذا الكتاب ثلاثة نماذج للسير الذاتية، وجاء كتابها في أربعة فصول، الأول: تحدثت فيه عن ملامح السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، والسيرة الذاتية بعد كتاب التعريف لابن خلدون، والسيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، وتناولت في الفصل الثاني النماذج التي اختارتها للدراسة من حيث الأحداث والشخصيات والزمن والمكان واللغة، واستمرت

على الخطى نفسها في الفصل الثالث إلا أنها تناولت فيه سيرة جبرا إبراهيم جبرا، وتناولت في الفصل الرابع سيرة إحسان عباس غربة الراعي في أحداثها وشخوصها وزمنها ومكانها ولغتها.

تيتز رووكي، في طفولتي، دراسة في السيرة الذاتية العربية، تر: طلعت الشايب، مراجعة: رمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، إشراف جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.

تناولت هذه الدراسة جانباً من أهم الجوانب المتعددة في السيرة الذاتية، وهو الطفولة التي تمثل أهم مراحل النشأة والتكوين في الشخصية الإنسانية، مكتشفة أن ثمة ظواهر متكررة في هذه المرحلة العمرية من حياة الإنسان، كما فرّق صاحب الدراسة بين مصطلحات درج الباحثون على الخلط بينها، وهي: السيرة الذاتية، والترجمة الشخصية، والمذكرات، والرسائل الشخصية، والرحلات، اليوميات. ثم أطر الباحث لمرحلة الطفولة في السيرة الذاتية تأطيراً يجعله يظهر تلك المرحلة على أنها نموذج مختلف عن باقي السيرة الذاتية في أسلوب الحكي.

جليلة الطريطر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيات، مركز النشر الجامعي، تونس، ٢٠٠٤.

لعل هذا الكتاب المنشغل الأكثر في قضية تجنيس السيرة الذاتية، حيث انكبت المؤلفة على دراسة الجنس السيرذاتي بسياقيه: الأدبي والتاريخي، ثم عملت على تأطير الكتابات السيرذاتية تأطيراً يجعلها تندرج في سياق المباحث النقدية، وذلك بتتبع تطورات السيرة الذاتية، وللوصول إلى مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث وقفت الباحثة على نظريات السيرذاتية الغربية، والدراسات التطبيقية التي تولدت عن هذه النظريات من أجل بناء مقاربة بين السيرة الغربية والسيرة العربية؛ متجنبة إسقاط المفاهيم الغربية إسقاطاً آليا على النصوص العربية وقد اتخذت الباحثة عينة البحث محصورة في نصوص السيرذاتية التي أفرزت في أواخر العشرينيات إلى الستينيات، ناظرة إلى هذه الفترة نظرة تضعها في الفترة التأسيسية الأم لظهور نصوص السيرذاتية العربية الحديثة، فهي فترة المعيار أو النمط الأدبي الأولي كما تسميها جليلة الطريطر، ووقفت الباحثة على الملفوظ التخييلي وأهم خصائصه وقفة تستجلي بها أهم الفواصل والحدود بين فني السيرة الذاتية والرواية.

عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود: السيرة الذاتية في المغرب، أفريقيا الشرق، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

جاءت هذه الدراسة في قسمين رئيسيين، الأول: السيرة الذاتية، الفقيه أو شخصية الاسم العلم، والثاني: السيرة الذاتية، المثقف العصري و شخصية الأنا. وجاء القسم الأول في خمسة فصول تناول فيها الباحث أربعة نصوص أنتجت بين ١٨٦٠- ١٩٤٢ لأبي الربيع سليمان الحوات،

والتهامي الوزاني، ومحمد مختار السوسي، ومحمد الجزولي. أما القسم الثاني فيعالج فيه أربعة نصوص أخرى لكتاب محدثين بين ١٩٥٧-١٩٩٣ لعبد المجيد بن جلون، وعبد الكريم غلاب، ومحمد شكري، وليلى أبو زيد، ولعل أهم ما وصل إليه مؤلف الكتاب هو الكشف عن ذلك التباين بين حزمة النصوص المتناولة في القسم الأول والحزمة المتناولة في القسم الثاني، ومرد هذا التباين عنده هو العنصر الزمني الذي منح الكتاب المغربيين استقراء فن السيرة الذاتية، واتضاح حدودها في أذهانهم. كما أنه وجد أصحاب السيرة الذاتية المتأخرين في المغرب قد ركزوا في نصوصهم على جوانب معينة في حيواتهم كالطفولة أو السجن، بينما لم تكن هذه الظاهرة في النصوص المتناولة في القسم الأول.

فايز عثامنة، السيرة الذاتية في الأردن: الذات والإطار الاجتماعي، التكوين للطباعة والنشر، دمشق ٢٠٠٧.

سعت هذه الدراسة إلى قراءة تفصيلية للسيرة الذاتية في الأردن بين عامي ٢٠٠٠-٢٠٠٥، مركزة على جانبين: الذات الكاتبة، والإطار الاجتماعي. وقد كانت السير المتناولة في هذه الدراسة هي: ثمانون: رحلة الأيام والأعوام لسليمان موسى، ومدارات الذاكرة لفالح الطويل، ورحلة العمر من بيت الشعر إلى سدة الحكم لعبد السلام المجالي، والعودة إلى الهدأة لوهدان عويس، وفي الطريق إلى عمان أوراق سفير لفالح الطويل، وأوراق الشتات لرجا سمرين.

وستتبنى الدراسة آليات تحليل الخطاب منهجاً، أجلَ استكناه النصوص المتناولة، والوصول إلى المآرب المرجوة. ويسير هذا المنهج في خطين رئيسيْن: يتجلى الأول في المبحث اللغوي المعروف بتحليل الخطاب، فيما يتجلى الثاني بما يعرف بالدراسات الثقافية أو النقد الثقافي.

وقد رأت هذه الدراسة أن الشيفرة اللغوية الأدبية التي احتوتها السير الذاتية كانت حاملة للخطاب الفكري لأصحاب السير، لذا فقد قامت الدراسة باستخلاص الخطاب الفكري المتجلي في السير الذاتية، معتمدة على هذه النصوص، وذلك تجسيداً لمفهوم الخطاب المرتبط بالنقد الثقافي.

وقد استقامت الدراسة في ثلاثة فصول، اختص الفصل الأول بالخطاب السياسي في السير الذاتية الستة كما تجلى فيها، وقد استُهل هذا الفصل بتمهيد عنوناه: بين النص والخطاب، يؤطر الدراسة ويوضح المفاتيح النقدية التي اعتمدناها في البحث، مع التفرقة بين النص والخطاب عند الدارسين، ثم عرّجنا على مفهوم السيرة وربطنا ذلك بمفهومي الخطاب والنص.

وقد استجلت الدراسة في الفصل الأول البعد السياسي من خلال ما جاء في نصوص السير الذاتية على لسان أصحابها، وكان هذا الاستجلاء ما أحال الدراسة إلى مبتغاها النهائي وهو الخطاب الفكري لصاحب السيرة.

ثم جاء الفصل الثاني مستهلاً بتمهيد كشف عن سبب الدمج بين الخطاب الاجتماعي والخطاب الثقافي، إذ إن الخطاب الثقافي هو نتاج تفاعلات عناصر المجتمع فيما بينها، كما أن الخطاب الثقافي لن يتحقق إذا انعدم وجود بني البشر المولّدين للخطاب الثقافي، ثم تناولت الدراسة محاور متباينة تتواءم مع كل سيرة على حدا.

وقد حاولت الدراسة في الفصل الثالث استجلاء إحدى تقنيات السرد، وهي تقنية الزمن في كل السير الذاتية التي تناولتها الدراسة، وقد وقف هذا الفصل عند قضايا الزمن المتباينة، وهي الترتيب الزمني والمدة الزمنية، حيث تناولت الدراسة بالتفصيل في الترتيب الزمني: السرد الاستباقي، والسرد الاستذكاري. أما في المدة الزمنية فتناولت قضيتي: تبطيء السرد، وتسريع السرد. فوقف التبطيء عند المشاهد الحوارية والوقفات الوصفية، بينما اندرج تحت التسريع السردي كل من الحذف والتلخيص.

وكانت الدراسة قد تناولت تلك التقنيات السردية من خلال توظيف السرديات البنيوية مركّزة على ما يعرف ب(البويطيقيا السردية) كما جاءت عند: جنيت وتوردوف، إلى جانب نظرية التلقي، إيماناً بقصور السرديات البنيوية عن استكناه جميع الدلالات التي يمكن أن تخلقها طريقة توظيفات عناصر السيرة الذاتية: من صاحب السيرة والشخصيات التي يستدعيها في سيرته، ثم أثر ذلك على المتلقي.

ومن جانب آخر، فإن هذه الدراسة تؤمن بأن الشيفرة اللغوية الأدبية مرآة للخطاب الفكري عند أصحاب السير، لذا فقد قامت الدراسة _في الفصلين الأول والثاني_ باستخلاص الخطاب الفكري المتعين في نصوص السير الذاتية التي تضمنته، وذلك انسجاماً مع مفهوم الخطاب المرتبط بالنقد الثقافي، ذلك أنه يشتغل على الميدان ذي الأبعاد الفكرية والسياسية والاجتماعية في النصوص الأدبية. لذلك ادعت الدراسة أنها قد خلصت إلى الخطاب السياسي والخطاب الثقافي والاجتماعي لأصحاب السير، متكئة في هذا على النصوص التي بين أيدينا.

وقد اختُتِمت الدراسة بنتائج مكثفة للفصول، ثم جاءت الخاتمة ملخصة النتائج التي وصل إليها البحث.

وختاماً: أسأل المولى عز وجل حسن القبول وسداد الرأي، ومن قارئي هذه الدراسة نظرة الرضا، وحسبي في هذه الدراسة الاجتهاد للوصول إلى المبتغى.

تمهيد:

لعل التعريج _ ولو قليلاً_ على مفهوم السيرة الذاتية وتبيان حدودها مطلب مهم في دراسة كهذه التي بين يدي البحث، ذلك أن السير التي بين أيدينا أماطت اللثام عن حيوات أصحابها، بل عن جوانب لا بأس بها من شخصياتهم وعوالمهم النفسية ما ورثوها وما اكتسبوها عبر السنوات.

إن الغاية الأصلية للسيرة_ كما يرى الدكتور إحسان عباس_ هي **"رسم الخط البياني لحياة شخص ما مع إثارة المتعة التي يثيرها أي عمل أدبي آخر"**.[١]

والمتفحص في تعريف الدكتور إحسان في فن السيرة يرى أن بؤرة فن السيرة تتمثل في الشخصية الرئيسة لهذا العمل الأدبي، شرط تنامي هذه الشخصية مع مرور الزمن وقدرة الراوي على إقناع المتلقي بهذا التنامي الذي ينبغي أن يكون موضوعياً واقعياً مقنعاً، بحيث يسلب لبَّ القارئ فتنساب أفكاره متناغمة مع شخصية صاحب السيرة في تناميها.

أما الإلماح الثاني الذي بان في تعريف الدكتور إحسان عباس فينحصر في إيراث السيرة قارئها الإثارة والمتعة اللتين يخلفهما أي عمل أدبي آخر، ولأن السيرة في بنيتها أقرب ما تكون إلى الرواية، فإن الولوج إلى عالم السيرة لنقدها وقراءتها يتطلب أدوات نقد الرواية، ثم إن محاكمة السيرة تقوم على المفردات النقدية ذاتها، التي تحاكم الرواية، إذ إننا لا نستطيع إقصاء عناصر السيرة التي تشترك فيها مع الرواية ويتقاطعان فنين متباينين عندها.

ألا وهي: الزمان والمكان والأحداث والسرد والحوار والشخوص. أما ما يفترقان فيه فهو التخييل الذي يتملك الروائي قبل تأليف روايته وأثناء التأليف، وجنوح صاحب السيرة إلى استحضار الشخوص المتجلية في السيرة من التاريخ والوثائق_ إذا كانت السيرة غيرية، ومن بين ثنايا الذاكرة_ إذا كانت السيرة ذاتية.

وإذا كان ذلك كذلك فإن مواجهة نصوص السير الذاتية منحت الدراسة الشرعية لاستخدام أدوات نقد الرواية، وبالرغم من ذلك التقارب في تناول السيرة والرواية إلا أنه ثمة ما يفرق بينهما تفريقاً جوهرياً ألا وهو ما يذهب إليه أهل التاريخ إلى أن السيرة: **"حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته"**.[٢]

ولعل ذلك الوجود الخاص الذي يحكي عنه صاحب السيرة في سيرته هو محط الاختلاف بين السيرة والرواية، أما الأمر الآخر فهو العواطف التي تنبض بها السيرة وتفتقرها الرواية وهي التي

[١] . إحسان عباس(١٩٨٨)، **فن السيرة**، (ط٥)، بيروت: المركز العربي لتوزيع المطبوعات،ص٤٦.

[٢] . فيليب، لوجون(١٩٩٤)، **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ت: عمر حلي، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص٢٢.

تضفي على السيرة تلك الخصوصية وتمنحها الحدود التي تفصل بينها وبين الرواية أو القصة، فهما أقصد _السيرة والرواية_ وإن تماثلتا في بعض عناصرهما فإنهما تتقاطعان وتتشاكلان في هذا الأمر (العواطف)، وهو مزية تجعل النص الأدبي نصاً نابضاً بالحياة والحركة والصدق، مما يؤثر على المتلقي تأثيراً يفتقره حين يواجه نصاً روائياً على سبيل المثال.

ونحن هنا لا ننكر بروز العواطف في الرواية، إلا أن المتلقي حين يُجهِز على قراءة سيرة ذاتية، يقترب منها وهو موقنٌ يقيناً تاماً أن صاحب النص شخصٌ واقعيٌ لا متخيَّل. بل إذا ما ذهبنا إلى أبعد من هذا فإن المتلقي يعي أيضاً أن الراوي داخل النص هو شخصية حقيقية قد تكون في معظم الأحيان لا تزال على وجه البسيطة تشاركنا الأحداث الحالية وقت مواجهة المتلقي لنص السيرة، وإن ذلك إذ يمنح المتلقي شيئاً فهو الصدق الذي يمس أحاسيسه ومشاعره ويجعله مصدقاً لكل حدث مرَّ في نص السيرة، بل يجعل صاحب السيرة يؤثر على المتلقين من خلال خطابه الموجه بين ثنايا سيرته.

إلا أنه من الإنصاف أن نقف عند قضية مهمة في أدب السيرة الذاتية، ألا وهي البوح والصدق، ذلك أنه ثمة آراء تقف عائقاً أمام أصحاب السير الذاتية بل وتمنعهم من نشر بعض الأحداث التي قد تؤثر سلباً على عائلة صاحب السيرة سواء كانت العائلة الأصلية أو العائلة الممتدة، كما حدث مع الأديب نجيب محفوظ حين أدلى باعترافات أمام الناقد رجاء النقاش الذي قام بدوره بنشر تلك الاعترافات في كتابٍ صدرَ فأثار غضب محمود الكردي ابن شقيقة الأديب نجيب محفوظ الذي أسرع ورفع دعوى قضائية مطالباً بمنع توزيع الكتاب[١]، إذن يبدو أنه علينا التسليم بمسلمات قبل الولوج إلى عالم السيرة الذاتية، لعل ذروتها أن الفرد لا يعيش حياته الشخصية فحسب، بل يعيش أيضاً حياة بني جيله وحياة عصرٍ بأكمله.

وإذا كان جان بول سارتر الذي ينتمي إلى ثقافة غربية قد تحايل على البوح في السيرة الذاتية باللجوء إلى الرواية، فاستكمل سيرته الذاتية من خلال الرواية، قائلاً: **"لقد حان الوقت لكي أقول الحقيقة أخيراً، ولا يمكن أن أقولها إلا في عمل تخييلي"**.[٢]

فإن البائن الجلي أن السلطة التي يخضع إليها بنو البشر لا تنحصر في السلطة الدينية أو تحريم هذا المفتي أو ذاك لقضية معينة، بل إن ثمة سلطة تبدأ من أعماق الإنسان يخلقها المجتمع من حوله حتى تتغول في داخله وتسيطر عليه فيخضع لها ويحتكم إليها، وإذا ما استطاع التفلت

---

[١] . انظر: في سيرة لويس عوض، **الاعتراف ممنوع حتى إشعار آخر**، google: المنتدى الثقافي،.

[٢] . نفسه، الصفحة نفسها.

منها في بعض الأحيان، فإن هناك ما يعيده إلى صوابه ممن هم حوله من أقارب أو أصدقاء، احترازاً من أي مواجهات اجتماعية قد تحدث مع صاحب السيرة.

وإذا ما سلمنا بهذا الأمر فإننا نقف أمام أسئلة مهمة للغاية وهي:

أين يكمن الصدق في السيرة الذاتية؟ وهل يكون معيار الصدق فنياً أم حدثياً؟

_ وهل ينبغي أن نحاكم صاحب السيرة على المسكوت عنه في سيرته؟

بل ما هي الغاية الأصل من كتابة السيرة؟ أهي فنٌّ للبوح فقط أم هي نصٌّ يكشف عن خطابٍ مهمٍ للمجتمع ارتأى فيه صاحب السيرة تجربةً تستحق البوح؟

وقد يستوقفنا أمر آخر مهم في مفهوم السيرة، وهو أن الأحداث التي تروى في السيرة الذاتية، هي أحداث حصلت في الزمن الماضي ويتحدث عنها صاحبها في الزمن الحاضر، مما يغير في مكمن أهميتها أو لا أهميتها، فالسيرة الذاتية **"هي على نحو نموذجي، قصة كيف أصبحت حياة ما كانته وكيف أصبحت نفس ما هي عليه، ويكتشف الكاتب وهو يراجع الماضي، أن بعض الأحداث كان لها عواقب لم تكن متوقعة في حينها، وأن أحداثاً أخرى لا تعطي معناها إلا حين تُتأمل عند فعل الكتابة"** [١].

لذلك فإن الخطاب الذي تفرزه السير الذاتية هو خطاب ممنهج ومقصود من أصحابها، إذ إنهم يتقصدون وقت كتابتها تسليط الأضواء على أحداث بعينها؛ من أجل خدمة خطابهم المراد، بينما يسكتون عن أحداث أخرى لا تجدي نفعاً لخطاباتهم.

[١] . مارتن، والاس،(١٩٩٨)، **نظريات السرد الحديثة**، ت: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ، ص٩٧.

الفصل الأول:

الخطاب السياسي في السِيَر الذاتية

أولاً: تمهيد. بين النص والخطاب.

-المبحث الأول: فدوى طوقان: غربة واغتراب.

–المبحث الثاني: هشام شرابي: أمل في العودة.

–المبحث الثالث: إحسان عباس: اللا خطاب السياسي

–المبحث الرابع: إدوارد سعيد: تشظي الهوية، قومية ولغة.

–المبحث الخامس: نزار قباني: شاعرية السياسة

تمهيد: بين النص والخطاب.

إن إشكالية التفريق بين النص والخطاب هي الإشكالية التي شغلت دراسات النقاد واللسانيين، فقد دأب جلهم على التفريق بين النص والخطاب تفريقاً يضع الأول في خانةٍ فيزيائية ملموسة ومحسوسة بينما يضع الثاني (الخطاب) في خانة المعنى الذي ينضوي في سياق اجتماعي وزماني محدد، ولعل هذه المشكلة في وجودها تشبه قضية الشكل والمعنى التي وقف القدامى عندها غير قليل، فغالباً **"ما يتخذ النص شكلاً كتابياً يضمن له صورته الظاهرية المجسدة مما يجعل التعامل معه تعاملاً مع واقع ملموس، يقول بول ريكور: (تطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة، وهذا التثبيت أمر مؤسس للنص ذاته ومقوم له) إن الكتابة تثبت النص وتحقق له الدوام، وهذا ما جعله الحافظ الأمين لتراث الإنسانية العلمي والفكري"** .[١]

أما الخطاب فهو تلك الرسالة التي تصل إلى وعي المتلقي عند وقوع حواسه على النص المكتوب أو المنطوق، حيث يكاد **"يجمع أغلب اللغويين أن النص يمثل المظهر الشكلي المجرد للخطاب، بينما يعني هذا الأخير الممارسة الفعلية الاجتماعية للنص"**.[٢]

وقد أفرزت السير الذاتية التي بين يدي البحث خطابات متنوعة ومتباينة، يختص كلّ صاحب سيرة بخطاب دون غيره، ثم ينتظم جميعهم تحت خطاب شامل، ألا وهو خطاب المرحلة الزمنية التي تنتمي إليها هذه السير الذاتية، وينجلي هذا الخطاب الشامل من نصوص تلك السير التي واجهها البحث، ذلك أن الخطاب **"كما حددته أركيولوجيا المعرفة ليس وعيا يسكن مشروعه في الشكل الخارجي للغة، ليس الخطاب لغة تضاف لها ذات تتكلمها، بل هو ممارسة لها أشكالها الخصوصية من الترابط والتتابع... فالخطاب ليس موقعاً تقتحمه الذاتية الخالصة، بل هو فضاء لمواقع وأنشطة متباينة للذوات"**[٣] .

البائن من التعريف السابق أن الخطاب لا يعد لغة ينظمها صاحبه نظماً يحوله إلى نص فقط، بل إنه مرتبط بسياق اجتماعي وزمني وثقافي معين يحوله إلى منظومة تكشف عن ذلك السياق برمته، بل ومن ناحية أخرى يأتي الخطاب لا ليكشف عن ذات واحدة، بل تنكشف من ورائه ذوات أخرى تختلف عن ذات صاحب الخطاب ويمكن أن تتقاطع معها أيضاً.

---

[١] الصبيحي، محمد الأخضر (٢٠٠٨)، **مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه**، (ط١) الجزائر: الدار العربية لعلوم الناشرون، ص١٤

[٢] السابق، ص٧٣.

[٣] . عبد العزيز العيادي (١٩٩٤)، **ميشال فوكو: المعرفة والسلطة**،(ط١)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص٢٠.

ولعل ما سبق يفسره فعلاً الوقوف عند الخطابات المتعددة التي قدمتها نصوص السير الذاتية المنضوية في البحث **"وهذه الخطابات تتعدى النصوص المكتوبة إلى منظومات فكرية تشكل الخلفية والرؤية التي تحكم مؤسسات المجتمع، بكل أنماطها ومختلف تجلياتها. ويحمل الخطاب _ أي خطاب_ رؤية تفرزها خصوصيات وتوجهات وقوى سلطوية تتحكم بموقع ما، وتوجه خطابها إلى فئة معينة، ويشتغل الخطاب وفق آلياته وشيفرته المنسجمة مع طبيعة موقعه على إرسال رسالة مباشرة أو غير مباشرة بغية التأثير على المخاطبين"**١.

والسيرة الذاتية نسق لغوي متفرد يقع بين طرفين نقيضين ألا وهما: فن التأريخ والتوثيق، وفن الرواية، فلا نحن نقوى على محاكمته نصاً يؤرخ لمرحلة ما فحسب، ولا نحن قادرون على أن نحاكمه وفق الأدوات التي نستدعيها حين نواجه نص الرواية، إذ إن العقبة الأولى التي ستواجهنا هي أننا نواجه شخوصاً حقيقيةً عاشت في زمنٍ سابقٍ لزمن مواجهة النص أو لا تزال على وجه البسيطة حتى اللحظة.

إلا أن الجدير بالذكر حين نقف على ضفاف مفهوم الخطاب هو اعتماد صاحب السيرة على شحذ النص بخطابات متعددة لا خطاب واحد حسب، فهو يملأ النص بالأصوات التي تحمل تعدداً لغوياً وتعدداً أيديولوجياً، يمكن جداً أن تكون متناقضة ومختلفة عن الأيديولوجية التي يتبناها صاحب النص، كما سيمر في سيرة خارج المكان لإدوارد سعيد حين يُعري إدوارد والده في غير موقع من نص سيرته الذاتية، بل إن خطابه كان يقارع خطاب والده المنقول على لسانه في السيرة الذاتية نفسها.

و **"السيرة الذاتية هي ذلك الخطاب المنغلق والمنفتح على ذاته، أي أنها نص منغلق على تشكيله ولا يقبل المراجعة أو الإضافة، إنه منتهٍ وكاملٌ، وإذا ما أضيف إليه شيء فسيصير نصاً آخر غير الذي كان عليه، إننا نتعامل معه من حيث هو كائن ومعطى، وهذه النقطة هي التي تجعل من السيرة الذاتية صنفاً أدبياً (أدباً) أو فنياً، يراهن على البعد الجمالي من غير أن يضيع علاقته مع الواقع الذي يكتب عنه"**٢.

إذاً فنحن أمام ما سبق لن نستطيع التدخل في نص السيرة، إلا أننا نتدخل في قراءة الخطاب الذي يقدمه ذلك النص، ويكون كل ما يوكل إلينا هو تحليل ذلك الخطاب المقدم من خلال نصوص السيرذاتية وفرزها إلى خطابات خاصة بكل سيرة ثم استكناه الخطاب الشامل الذي يعكس تلك المرحلة كلها.

---

[١] . فريال القضاه (٢٠٠٢)، **الخطاب الروائي عند أمين معلوف**، رسالة جامعية: كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ص١٦٧.

[٢] خالد سليكي(٢٠٠٨)، **السيرة الذاتية باعتبارها أوطوبيورطرية**، موقع صحيفة الواشنطوني العربي، ع(٢٨)، نيسان.

والمتفحص في السيرة الذاتية فناً أدبياً متميزاً ومتفرداً يقف عند تلك الخلافات حول السيرة وقوفاً ملياً؛ إذ هي تشابه في شكلها الخارجي وأساليبها الفنية الروايةَ مشابهةً تحتل مساحات شاسعة، إلا أننا عند الولوج في السيرة ومجابهة نصها نجدها تشفع لذاتها بذلك البطل الرئيس الذي يتمركز فيها، ومن ثم تدور كلُّ الأحداث والشخصيات في فلكه، بل إنه يكون عنصراً مؤثراً في الزمان والمكان اللذين ينتمي إليهما كلما انتقل من مكان إلى آخر وكلما خلفه الزمان وراءه ومضى.

وقد جاءت فكرة الخطاب الفكري في السيرة الذاتية متوافقة مع تنويه عبد الله إبراهيم إلى أن السيرة الذاتية **"يتكفل فيها أصحابها بكشف تكونهم الفكري"**[١] ، وإن اختلفت الدارسة بالرأي مع عبد الله إبراهيم الذي يرى أن أصحاب السيرة الذاتية "يغفلون الجانب الوجداني لشخصياتهم، ويحاولون التأكيد على الجانب الاعتباري لتكونهم الذاتي"[٢] ، ذلك أن عبد الله استشهد بنصوص سيرذاتية في الأدب العربي كابن سينا والغزالي، وهؤلاء قدامى، وغفل فيما يبدو عن أن فن السيرة بدأ يتجه نحو منحى متباين عن القديم؛ فأصحاب السيرة الذاتية التي بين يدي البحث لم يغفلوا عن إظهار الجانب الوجداني لشخصياتهم، بل كان هذا الجانب حاضراً في سيرهم، وإن تباينت نسبة حضوره بين سيرة وأخرى.

وإذا ما أردنا قراءة الخطاب الفكري في السير الذاتية التي بين يدي البحث استوجَبَنا ذلك أن نلج إلى عالم الخطاب الفكري لنرى أن المنظور الأيدولوجي في تلك السير يتجلى في نوعين من الخطاب، هما:

- الخطاب السياسي.
- الخطاب الاجتماعي والثقافي.

وهذان الخطابان ثمة ما يجعلهما يتموضعان في مساحة واحدة في نهاية الأمر بحيث يتشكلان كتلةً واحدةً ممثلةً وحدةَ النص ومتناغمة فيما بينهما، فينكشف الخطاب الكلي لصاحبها..أما الخيط الذي ينظمها جميعها فهو البعد النفسي لصاحب الخطاب، ذلك أننا لا نستطيع أن نحيّده أو نقصيه أو نتجاهله، فهو تلك المضخة التي تعمل على جعل صاحبها صلباً في بُعدٍ ما من تلك الأبعاد، أو جعلهِ هشاً في بعدٍ آخر، كما أن البعد النفسي هو ذلك الترمومتر الصادق الذي يكشف عن المواقف السياسية والاجتماعية والثقافية عند صاحب الخطاب.

---

[١] عبد الله إبراهيم(٢٠٠٠)، **السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، (ط٢)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١٥٠.

[٢] السابق، ص١٥١.

وقد حاولت هذه الدراسة استجلاء البعد السياسي من خلال ما جاء في نصوص السير الذاتية على لسان رواتها (أصحاب السيرة)، إذ إن هذا الاستجلاء سيحيلنا إلى مبتغانا النهائي وهو الخطاب الفكري لصاحب السيرة.

المبحث الأول: فدوى طوقان: غربة واغتراب.

يكشف النص الأول لفدوى طوقان **"رحلة جبلية رحلة صعبة"** العلاقة بين المنظور الأيديولوجي الذي تتبناه فدوى والمنظور اللغوي المتعلق بالأسلوب السردي الذي تنتهجه لتجعله رموزاً دالّة على المدلولات التي ترفع النقاب عن خطابها المراد. فلغة فدوى الراسية في سيرتها الذاتية تربط بين ذات فدوى والوطن فلسطين، ذلك أنها ما فتئت تقدم ذاتها منذ الولادة على أنها ثمرة من ثمار الأرض في فلسطين، فحضر في أفق النص منذ بدايته الوطن: **"واستمرت هذه الأرض السخية_ كأرض فلسطين_ (تقصد أمها) تعطي أبي غلتها من بنين وبنات بانتظام"**.١

وتعبر فدوى بأسلوب سردي عن اللوحة السياسية التي كان العالم العربي يعيشها إبان سقوط الامبراطورية العثمانية عام ١٩١٧، ومن ثم الاحتلال الصهيوني للأراضي الفلسطينية، إلا أنها تدأب على جعل تلك الخيوط السياسية تدور في فلك ذاتها، فهي كثيراً ما تربط الحكايات السياسية والتاريخ بذاتها كونها صاحبة السيرة المتناولة، إذ إن تلك الأحداث السياسية أثرت بشكل مباشر على فدوى وعائلتها، حيث قبض الإنجليز على والدها ونفي إلى مصر مع رجال آخرين لعلهم كانوا يشكلون خطراً على الاستعمار لوعيهم التام بخططه في احتلال القدس.

تقول فدوى: **"في سبتمبر تم احتلال باقي فلسطين، وفي نابلس ألقى الإنكليز القبض على أبي ونفوه إلى مصر مع رجال آخرين كانوا على وعي بأخطار الاستعمار الغربي، الذي بدأ يظهر للعيون اليقظة"**.٢

كانت تلك الأحداث السياسية تشكل مؤثراً مباشراً على الحياة التي عاشتها فدوى بعد ذلك، بل إن لهذه الأحداث اليد العليا في خلق العنصر المكاني (الجغرافي) الذي عاشت فيه حياتها لاحقاً، كما كان لها أثر مباشر في تحولٍ اجتماعي حدث في نابلس، تجلت أهم مظاهره في رفع النقاب عن وجه المرأة النابلسية، وتواجد المرأة جنباً إلى جنب الرجل في دُور السينما، واختلاطها مع الرجل في الزيارات العائلية.

---

[١] . فدوى طوقان(٢٠٠٥)، **رحلة جبلية رحلة صعبة**، (ط٤)، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، ص١٢.

[٢] .السابق، ص١٦.

ومع رفع الحجاب كما تقول فدوى طوقان **"ارتفع الحاجز الهائل الذي كان يفصل بين الجنسين في المدينة"**١.

لا يخفي نص فدوى في سيرتها ذلك الخطاب العقدي الديني الذي تبنته في رحلة حياتها ذلك أنها حين تنتخب بعض الأحداث وتسلط الأضواء عليها وتقصي بعضها الآخر وتتجاهله، فما هذا إلا خدمة عظيمة لخطابها الموجه إلى المتلقي، فهي ما فتئت أن ألحقت الأحداث السياسية التي غيّرت ملامح وجه بلاد الشام، وهي نكبة فلسطين، ألحقتها وأقرنتها بذلك التحول الاجتماعي الذي بدأ يحطم القيود المكبِّلة للمرأة الفلسطينية، فكانت أم فدوى من رائدات التغيير على الرغم من كبر سنها وبلوغها مرحلة الشيخوخة، فكانت أول امرأة من جيلها ترفع الحجاب في نابلس.

والجدير بالذكر هنا أن لغة فدوى التي يستكين إليها قلمها تفضح ما تتبناه من أفكار ومعتقدات، وإن حاولت المراوغة أو الإخفاء، لأنها لم تكن تروي الأحداث فحسب بل كانت دوماً تلحقها بدوالّ تكشف رأيها في الحدث الذي كان آنذاك، إذ إنها أخذت تصف أمها بعد إزالة الحجاب أنها تتنفس الحرية، بل إنها كانت تشعر بالسعادة الغامرة حين رأت والدتها تزداد انطلاقاً بعد خلاصها من قيود السجن الأثري المقيت، كما وصفته هي.

هذا الوقوف الجزئي عند قضية الانفلات من الحجاب كونه قيداً كان يقيّد المرأة النابلسية بشكل عام، وأم فدوى بشكل خاص، ذلك الوقوف إنما يميط اللثام عن خطاب تحرري لفدوى، ولم يكن رأيها في حجاب المرأة هو فقط معيار ذلك، إنما كان نص سيرتها الذاتية كلُّه ينبض بهذه الروح. وسنقف عند هذه القضية تفصيلاً عند التعريج إلى الخطاب الثقافي والاجتماعي.

لم تخرج فدوى في خطابها السياسي عن صورة الاحتلال الصهيوني لفلسطين، وتلك العلاقة التي جمعت بين الصهاينة والفلسطينيين جرّاء احتلال أراضي فلسطين، وعلى الرغم من مشاكلة الآراء التي تنتج عن صورة ذلك الاحتلال وتباينها، إلا أن جُلَّ المؤرخين والأدباء والمثقفين يجمعهم خطاب متشابه حول تلك القضية، غير أن الفرق ها هنا هو أن فدوى تقدم الأحداث التاريخية مصبوغة بصبغة فنية تتماشى مع سياق حال السيرة الذاتية، ويظهر ذلك في جانبين:

الأول: اللغة الفنية التي شاعت في السيرة:-

لم تكن لغة التأريخ هي الحاضرة في سيرة فدوى الذاتية، كما لم تكن اللغة المحايدة هي التي تنبض في النص، إنما كانت فدوى الشاعرة هي الحاضرة حضوراً لافتاً، فغالباً ما كثر المجاز

---

[١] . السابق، ص٢٧.

والتشابيه والشخصنة، حتى يكاد النص ينطق شاعرية كلما مررت بأحداثه، فتحول خطابها إلى خطاب تعبيريّ.

وتَمثَّل هذا الجانب في إخبارها عن اندلاع ثورة عام ١٩٣٥ على يد الشيخ عز الدين القسام فقالت تخبر عن ذلك: **"خريف عام ١٩٣٥.. تشارين تهب على أحراش قرية (يعبد) في قضاء (جنين)... الأرض الحبلى بالأحداث ترهف السمع على انتظار وتوقع.. الشيخ عز الدين القسام يرفع يده العربية المؤمنة ويقوم بأول طرقة على باب الثورة، فلا يكاد يفعل حتى تفتح له الأبدية أبوابها، ليدخل الشهيد العظيم، مع بعض رفاقه الآخرين، في رهط الشهداء الخالدين"**[١].

حتى حين جاء خطابها مُعلِماً عن تهيئة جيوش الحلفاء بعد سقوط الامبراطورية العثمانية لفتح طريقٍ أمام الاستعمار الصهيوني، لم يأتِ خطابها هذا خالياً من لغة المجاز والاستعارات، أي كانت لغتها لغةً تعبيرية، فأخبرت عن هذا التاريخ بقولها: **"بين عالم يموت، وعالم على أبواب الولادة، خرجت إلى هذه الدنيا الامبراطورية العثمانية تلفظ آخر أنفاسها، وجيوش الحلفاء تواصل فتح الطريق لاستعمار غربي جديد ١٩١٧"**.٢

لم تقف فدوى عند اللجوء إلى اللغة الشاعرية في سيرتها، إنما كثيراً ما كانت تذهب إلى ترصيع نصها بالأهازيج الشعبية الفلسطينية، والشعر الفصيح، والأمثال الشعبية، حتى أضفت على خطابها طعماً خاصاً افتقرته باقي السِّير الذاتية التي بين يدي البحث، تقول: **"ويجرف تيار الأحداث الملتهبة قيادات الأحزاب القومية فيكون الإضراب الشامل في فلسطين ويبدأ النضال السياسي والمسلح لتشارك فيه مختلف الجماهير الشعبية الفلسطينية، فتخط فصلاً مكثفاً من فصول الكفاح الفلسطيني على شعاب الجبال وفي قراها، ومن هناك يدوي صوت الشعب الخالد:- احنا اللي نحمي الوطن، ويتجاوب الصدى مردداً: بيع أمك واشتري بارودة والبارودة خير من أمك يوم الثورة تفرج همك"**٣

وتستنهض من ذاكرتها الأدبية قولة المتنبي: **"ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان"**٤ حين خرجت في شوارع حيفا عام ١٩٦٧، فواجهها الجنود الإسرائيليون، آمرين إياها بالترجل من السيارة، ليشرعوا في تفتيشها وتقليب مقاعدها. لتخلّف تلك الحادثة في نفس فدوى تصميماً على الانتماء لأرض فلسطين، وإيماناً مطلقاً بأن هذا الاحتلال لن يدوم أبداً.

---

[١] . السابق، ص١٠١.

[٢] . السابق، ص ١٦.

[٣] . السابق، ص١٠٢.

[٤] . السابق، ص١٨.

وفي استعمالها الأمثال الشعبية، تقول: **"حتى بعد وفاة إبراهيم ظلّت تلك المشاعر السلبية قائمة اتجاهي، وكان ذلك الجو العدائي يؤلمني أشد الإيلام، ولم أكن أدرك يومها أن كل نجاح يحققه المرء لا بد من دفع ثمن له، حتى بين الأهل والعشيرة. "زمار البلد لا يطرب"** .. وهذه حقيقة نفسية عرفتها فيما بعد، وأحنيتُ لها رأسي وغضغضت الطرف"[١]، ولعل هذه الأمثال والأهازيج تضفي على النص مصداقية، وتقربه من الواقع المعيش، كما يهيمن على مخيلة المتلقي الأجواء الحقيقية التي عاشها الفلسطينيون عامة، وفدوى خاصة.

الثاني: المرتكز الأصل والدوائر التي تدور في فلكه:-

مما لا شك فيه أن الراوي (فدوى) كانت تشكل المرتكز الأساس الذي تدور في فلكها كل دوائر الأحداث، وذلك لطبيعة النص المتناول (السيرة الذاتية)، ذلك أن فدوى كانت تنتخب الأحداث المرادة من مضامين أحداث حياتها التي قد تكون أشمل وأكثر مما ذكر في النص، ويكمن مقصد الإشارة إلى هذا في تبيان أن عملية الانتخاب تلك ما هي إلا شروع في بلورة خطاب أيديولوجي بعينه.

يعاين المتلقي حوارية سياسية تدور بين فدوى وشخصيات آثرت الإتيان على ذكرها في سيرتيها، كان من بينها حوار مع موشيه دايان يشف عن الإرث المحمل بالكره والشعور بالظلم والاستبداد، من الفلسطينيين اتجاه المحتل الصهيوني، كما يكشف تماماً إيقان الجانب الصهيوني بهذا الكره الفلسطيني، ذلك أن دايان استهل حديثه مع فدوى قائلاً: **"أنت تكرهيننا، لقد قرأت بعض قصائدك مترجمة إلى العربية، إنها تفيض بالكلمات العاصفة ومشاعر الكراهية...قلت: لست أكرهكم كيهود، لكني أكرهكم كمحتلين. إن لليهود حقاً في حياة حرة كريمة بعد الذي عانوه في أوروبا، ولكن هناك حقيقة أخرى، وهي كون البلاد العربية سواء منها دمشق، أو بغداد، ظلت هي المكان الوحيد الذي أمنوا فيه على حياتهم على مدى قرون من الاضطهاد والذبح والطرد الذي مارسته دول أوروبا عليهم، نعم لقد عانى اليهود كثيراً ولكن لماذا نكون نحن الفلسطينيين من يدفع الثمن؟"**[٢].

---

[١] . السابق، ص١١٦.

[٢] . السابق، ص٤١-٤٢.

تقدم فدوى خطابها من خلال أساليب الشخصيات التي تمر في السيرة، فكل شخصية تعبر عن نفسها بلغتها الخاصة، لتتضح العلاقة بين المنظور التعبيري المتعلق بالأساليب اللغوية والمنظور الأيديولوجي الذي تتبناه كل شخصية، ولعل الحوار الآنف بين دايان وفدوى يعطي الفرصة للمنظورات الأيديولوجية المختلفة للظهور والتحاور، فهذا الحوار يمنح المتلقي صورةً واضحة عن الصراع السياسي المحتدم بين الصهاينة والفلسطينيين، ويصور فهم كل طرف من الأطراف للآخر فهماً يتعدى الكلمات والمفردات إلى ما أبعد من هذا.

إنه خطاب الشعب الفلسطيني بأكمله اختزلته فدوى في جملتها أثناء الحوار: **"لست أكرهكم كيهود، لكني أكرهكم كمحتلين... لماذا نكون نحن الفلسطينيين من يدفع الثمن؟"**.

كما أن خطاب فدوى يحاكي الوعي الفلسطيني في التفريق بين اليهودية ديانةً والحركة الصهيونية استعماراً وعدواً للشعب الفلسطيني، وقد شحنت ذلك الخطاب بالروح الفنية التي تحول دون أن تكون السيرة تأريخاً للوقائع الحادثة أو مجالاً جديداً للسجال الفكري والسياسي الاستعماري بصورته الواقعية التي يمكنها أن تجافي فن السيرة وخصوصيته المتفردة.

إلا أن المتمعن في نص فدوى يجدها تقف على شفير حفرةٍ مظلمة يمكنها أن تزجَّ بأصحاب القضية الفلسطينية إلى هاوية فقدان الوطن للأبد، إذا ما ذابت قيمهم ورواسخهم في مثل خطابها ذلك. ففي غير مرة كانت تأتي على ذكر صداقاتٍ لها مع عدد من اليهود ومدحهم **"يسرني ويسعدني أنني أتمتع بصداقتي ومحبتي لعدد من اليهود الذين عرفتهم عن قرب، أولئك الذين لمست دفء قلوبهم وصدق إنسانيتهم وبعدهم في تعاملهم مع العرب عن روح التعالي القومي، وإذا قلت أنني وأنا في صحبة صديقة أو صديق يهودي لا أشعر إطلاقاً أنني أجلس إلى إنسان ينتمي إلى دولة عدوانية اغتصبت أرض آبائي وأجدادي، فإنني أؤكد هنا أن هذا الإحساس لا ينبع عن سذاجة أو بساطة، ولكن ينطلق من شعور إنساني محض، إنني على وعي عميق بخطورة وضعنا الفلسطيني أمام الأهداف الصهيونية التوسيعية، ولكن كيف ألقي المسؤولية على أصدقاء، هم ضد التطرف الصهيوني، وهم حريصون على صداقة العرب وبناء جسور التفاهم والمحبة بين الشعبين رغماً عن القادة الصهيونيين... إن أصدقائي أولئك من يهود إسرائيل إنسانيون ممتازون"**.[١]

يحيلنا النص السابق فور قراءته إلى خطاب فكري ومتهافت، وكأن صاحبة السيرة تتناسى أصل القضية في احتلال هؤلاء الإسرائيليين لأرض فلسطين، وتنحصر المشكلة عندها في كونها كامنةً في تطرف بعض القادة الصهاينة، بل إنها استسلمت إلى فكرة وجود إسرائيل في فلسطين،

[١] . فدوى طوقان(٢٠٠٧)، **الرحلة الأصعب**،(ط٢)، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، ص١٠٣-١٠٤.

وأبدت قلقاً فقط من التطرف في تعاملهم مع الشعب الفلسطيني، كافةً بصرها وبصيرتها عن الأصل والبدء في هذه القضية، بل إن هؤلاء _وإن تعاطفوا وتوسطوا في اتجاهاتهم_ إنما هم في النهاية جزءٌ من النسيج الاستيطاني الذي يقبل على نفسه إخراج الفلسطيني من أرضه وبيته لإقامة مستوطنات عليها وتوسعة الرقعة الإسرائيلية على الأراضي الفلسطينية، وهي بذلك تساوي بين الضحية والجلاد، وبين المعتدي والمقاوم.

ونجد في الجزء الثاني من سيرة فدوى **"الرحلة الأصعب"** بروزاً في الخطاب السياسي بشكلٍ متضخم كما أن طبيعة هذا الخطاب ومضامينه تحيل المتلقي بسرعة إلى صاحبة السيرة وآرائها نحو مفاهيم: كاليهودية والصهيونية والأعداء والأصدقاء والتطرف الإسرائيلي والتوسط الإسرائيلي، فقد تراجعت بعض الأساليب الحوارية في تلك الجزئية من السيرة وجنحت فدوى إلى استخدام الخطاب التعبيري أو المقالي مبلورة خطابها في أوضح صورة.

وعلى الرغم من موقف فدوى اتجاه بعض الأصدقاء اليهود إلا أنها لم تستطع الانسلاخ عن فلسطينيتها، ذلك أنها قدمت رؤيتين متناقضتين اتجاه حدث واحد، رؤية تعكس المنظور الإسرائيلي وأخرى تنبض بالإيمان الفلسطيني اتجاه الوطن (فلسطين). كان ذلك وقت اندلاع الانتفاضة الأولى، كانت فدوى تروي الحدث مسترجعةً خطابها الغيور على الوطن المغتصَب، لقد **"انتشر الصوت الرافض في وادي هذا العالم، ولم تأتِ الانتفاضة من فراغ. كانت أهم حدث في التاريخ الفلسطيني وفي الصراع العربي الإسرائيلي. وظلت قيمتها معنوية أكثر منها سياسية، وإذا كان قادة إسرائيل ما انفكوا يوهمون الشعب اليهودي بأنها تهدف إلى تدمير إسرائيل والقضاء عليها، فالحقيقة تقول إنها لم تكن إلا من أجل استرجاع الحرية والكرامة، وبهدف التخلص من الاحتلال وما لحق بالإنسان الفلسطيني المسحوق من ظلم وقمع"**[1].

لقد أقصت فدوى الأساليب الحوارية في سيرتها الثانية (الرحلة الأصعب) غير قليل من المرات، واعتمدت على الأساليب الإخبارية التقريرية، وإن ذلك ليكشف تفضيلها تقديم خطابها الخالص بصورة بائنة واضحة، فقد أوضحت الصراع السياسي والفكري القائم بين الفلسطينيين والإسرائيليين كونهما يتقاسمان حدثاً واحداً بمنظورين متباينين.

وفي قضية الهوية الفلسطينية كانت ثورة عز الدين القسام قد عمّقت العدائية في نفوس الفلسطينيين اتجاه الإنجليز، فقد استنهضت فدوى من ذاكرتها قولة لأبي سُلمى تدعم بها خطابها هذا حين قالت على لسانه **"لو كان ربي إنكليزيّاً دعوت إلى الجحود"**[2].

---

[1] . السابق، ص١٦٦.

[2] . رحلة جبلية، رحلة صعبة، ص١٠٧.

كما بينت فرحتها حين كانت في بريطانيا واكتشفت أن ثمة نخبة من الأدباء والشعراء والفنانين لا يؤمنون بالاستعمار ويكرهون العنصرية ويسخرون من المَلَكِيِّة كنظام.[1]

إن التناقضات التي قدمتها فدوى في نصيها اتجاه اليهود على أنهم جزء من الاستعمار الإسرائيلي تارةً، وتارة أخرى تقدمهم على أنهم أصدقاء وأحباء معتدلون في نظرتهم للفلسطينيين، فإنها بذلك تخلخل البنية العميقة لخطابها الفكري الذي أظهرها في بداية سيرتها الأولى (رحلة جبلية رحلة صعبة) حيث كانت داعية إلى خطاب سياسي مرتكزه الأول هو الغيرة على أرض الوطن والانتماء للتراب الفلسطيني، وكان ما ظهر من خطابها هو واقع يعكس اختلال العلاقات _عندها_ بين المستعمِر والمستعمَر الذي يسعى بكل السبل للوصول إلى الحرية، بل أصبحت قضية الأصل قضية وجود خاصة بعد محاولات حثيثة من المستعمِر لنفيه ونكرانه وإقصائه، وقد حولت القضية في لحظات معينة إلى صراع هويات دينية بين مسلم ويهودي، وهذا يحمل جوراً على الفلسطينيين وقضيتهم في استقتالهم المميت للدفاع عن وطنهم.

_المبحث الثاني: هشام شرابي: أمل في العودة:

وفي صور الماضي لهشام شرابي نعاين بجلاء خطاب المثقف الذي اقتُلع من وطنه رغم ارتباطه به، هذا الانتماء والارتباط يعبران عن يقين مطلق بفكرة العودة إلى الوطن ولو كان بعد حين بعيد.

تمثل ارتباط شرابي بالوطن _بالدرجة الأولى_ في ارتباطه بأنطون سعادة صاحب الحزب السوري القومي الاجتماعي، الذي قدم بنظره مفهوماً حول الحزب تباين عن المفهوم الراسخ في الأذهان حول الأحزاب السياسية، فقد بات يعني عنده حركة اجتماعية قومية شاملة.

ومن خلال الصراع النفسي الذي يحتدم في نفس شرابي نلاحظ انتماءً لأرض الوطن وحنيناً إليه، لم تستطع السنون محوه، فلا التقدم التكنولوجي ولا التطور الحضاري في الولايات الأمريكية استطاعا أن يقتلعا جذور هشام من أرض الوطن.

قدم شرابي في سيرته خطاباً ينبض بالرؤية القومية، فلم يكن يسعى نحو الربح الخاص أو المصالح الشخصية، بل كان همه الأكبر هو نقد النظام الأبوي التقليدي في سياسيات النظام العربية، وهو النظام المجتمعي الذي يقيد المجتمع العربي فيبقيه على حاله دون تقدم سريع وملموس، وهو فكر موروث يمارس هيمنة على مجتمعاتنا العربية فيجعلها مسيرة بمشيئة الأقدار والصدف والأحداث الخارجة عن إرادته.

[1] . انظر، رحلة جبلية رحلة صعبة، ص١٨٧.

وقد حاول هشام تعرية مفهوم النظام الأبوي حتى يتجاوزه المجتمع ويسترد استقلاله ويسير نحو الأهداف التي يحددها بنفسه.

ويقيم هشام شرابي خطاباً استشرافياً سياسياً حول علاقة المثقف بالسلطة، ذلك أن المثقف يدأب على إيصال الحقيقة لذوي السلطة إلا أنهم يرفضونها، إلى جانب رفضهم فلسفة المثقفين؛ فينتج عن هذه الفجوة بين المثقف والسلطة صورة النظام الأبوي في أبهى تجلياتها، وهو يعرف النظام بأنه: **" نوع محدد من البنية الاجتماعية- السياسية، وهي بنية ذات سلم وقيم وخطابات وممارسات، وتعتمد هذه البنية على نمط اقتصادي مميز"، ويضيف قائلاً: "إن الأبوية هي سمة العلاقة الاجتماعية المركزية للتشكل الاجتماعي السابق على الرأسمالية"**[١].

كما أن هذه السلطة الأبوية التي تشكل أهم مظهر من مظاهر النظام الأبوي تطغى على المجتمع فتصبح ذهنية أبوية كما يسميها شرابي **"تتمثل في نزعتها السلطوية الشاملة التي ترفض النقد ولا تقبل بالحوار إلا أسلوباً لفرض رأيها فرضاً، إنها ذهنية امتلاك الحقيقة الواحدة التي لا تعرف الشك ولا تقر بإمكانية إعادة النظر"**.[٢]

إلا أن هشام كان يستشرف مستقبل الأنظمة السياسية العربية، تلك الأنظمة المهترئة التي ستزيلها الثورات العربية عاجلاً كان أو آجلاً ليقوم مكانها النظام العقلاني الحديث.

وتحمل الأساليب السردية التي يوظفها هشام شرابي في سيرته كثيراً من المنظورات المعززة بثقافة السياسيين وطرائقهم في الاجتماعات لمناقشة القضايا السياسية، فكثيراً ما كانت الاجتماعات السياسية التي تقام في المناسبات الوطنية ترتبط بالولائم، فيلقي الخطباء كلماتٍ تزيد الحضور حماساً ونشاطاً، متناولين قضايا كهجرة اليهود إلى فلسطين وبيع الأراضي لليهود وإنهاء الانتداب البريطاني.

وقد كان هشام _غالباً_ يستحضر التقرير السردي عند تقديمه الجانب السياسي في سيرته فتتراجع الأساليب الحوارية، وكل الظن أن هشام يلجأ إلى التقرير السردي ليكتشف المتلقي خطابه الخالص في هذا الخصوص، هذا الخطاب يمثل صوت هشام وحده دون أن تشوبه أصوات أخرى تتداخل مع صوته.

وسيرته في هذه الجزئية تطرح منظوراً واحداً مهيمناً في طرحه ولغته التعبيرية، مستثنياً لغات الآخرين ومنظوراتهم للأحداث السياسية التي عاشها هشام في فلسطين.

---

[١] .هشام شرابي(٢٠٠٠)، **النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي**، ت: محمود شريح، دار نلسن. ص٣٣.

[٢] . السابق، ص١٦.

وحين تبنى خطاب الغضب والرفض للانتداب البريطاني على أرض فلسطين راح يصف تجمعات الناس وهتافهم ضد الانتداب وضد الهجرة اليهودية، ثم ظهور فرق من الجنود البريطانيين الذين بادروا بإطلاق النار المباشر على جموع المتظاهرين الذين بقوا بدَوْرِهم في أماكنهم مستمرين بالتحدي والهتاف.

لقد اقتنص هشام شرابي بعض اللحظات الزمنية الحاسمة في حياته ليقدم خطاباً يعكس الحياة السياسية في فلسطين في عام ١٩٣٨م، تلك اللحظات الزمنية راحت تصور تجلي ثورة الفلسطينيين ضد الواقع المتعين عليهم، بل وتأثير تلك الأحداث على حياة هشام وتكوينه الثقافي فيما بعد. فركز على طبيعة العلاقة البريطانية الفلسطينية بنقله صدى طلقات نارية في يافا التي كانت تأتي من جهة الحمام اليهودي، تلك الطلقات النارية أسهمت في إضرام ألسنة النار المنطلقة من الحمام بقوة، يراقبها هشام والجيران في البيوت المجاورة، لتشملهم تلك النيران بخوف لازم هشام بقية سنواته التي عاشها عائدة إليه من الذاكرة البعيدة في أحلامه بين الحين والآخر.

لم يغِب خطاب رفض الانتداب البريطاني سطوراً كثيرة عند هشام ليلحقه خطاب مشابه يكشف عن ظلم اليهود للشعب الفلسطيني، تجلى في إطلاق اليهود النار على الركّاب الفلسطينيين الذين استقلوا قطاراً مغادراً من يافا متجهاً إلى حيفا، وكان هشام وأمه على متن هذا القطار، الذي ساده الصمت بعد تلك الطلقات النارية، ولم يكسر هذا الصمت سوى صوت أمه حين أخرجته من مخبئه قائلة: **"ما تخاف، ما تخاف، توقف إطلاق النار"**، ثم اختار هشام لحظات زمنية مرت بطفولته في أرض فلسطين لتمثل لحظة حاسمة من لحظات الاحتلال الصهيوني لفلسطين ومن قبله ذاك المهاد البريطاني لليهود.

ولم يجمِّد هشام شرابي الزمن في لحظات بعينها وحسب، بل إنه استدرك ذلك برسم المكان (الوطن) رسماً يخدم مفاد خطابه، ذلك أنه كثيراً ما يستحضر فلسطين مع كثير من الحنين والحسرة والألم والشعور القارص بالاغتراب حتى قبل أن يغادر فلسطين، ففي الوقت الذي انتقل فيه إلى مدرسة الفرندز للبنات في رام الله شرع يستحضر من ذاكرته حفنة من أطفال يافا كانوا معه في تلك المدرسة، يجمعهم جميعاً حنين لأهلهم وأمهاتهم وتحضرهم ذكرى حيواتهم في بيوتهم وبلدهم، يتحلقون حول طاولة في الأيام الماطرة ليتحدثوا بأسى عن كل ما حرموا منه في هذا المنفى (كما يطلق عليه هشام في سيرته) من طعام أمهاتهم وبحر مدينتهم وشوارعها. وهذه الوقائع هي التي يستذكرها هشام في سيرته ليستدخلها في خطابه الرافض للاستعمار اليهودي والإبعاد القسري عن أرض الوطن وقضاء بقية العمر في المهجر، إلا أنه يعبِّر عن ضياع الوطن من صفحات حياته إلى الأبد حين غادره عام ١٩٤٧، ومعه جوزف سلامة مغادرة كانت في حقيقتها

إقصاء عن موطنه لم يعلمه هشام حين استقل الطائرة، وألقى من نافذتها آخر نظرة على يافا، لتغيب يافا عن ناظره إلى الأبد.

توقف هشام في سيرته عند ثلاث شخصيات مفرداً لكل شخصية منهم فصلاً، سارداً فيه تأثير كل واحدة منهم عليه، كانت الأولى هي شارل مالك الذي تأثر منه هشام فلسفياً، والشخصية الثانية هي ميخائيل نعيمة الذي تأثر منه تأثراً فكرياً وروحياً، أما الثالثة فهي شخصية أنطون سعادة الذي شاركه منهجه السياسي وقدم خطابه (الفكر السياسي). وقد أتاح هشام للمنظورات الأيدولوجية المختلفة الخاصة بأنطون سعادة الظهور والتعبير عن نفسها، من خلال أسلوبه السردي، الذي أجلى الحجاب عن التبنيات الفكرية والسياسية لأنطون سعادة، بل عن خطابه (الفكرسياسي) المتعين في أطروحات سعادة التي كان يوافقه عليها في جلها إلى لحظة كتابته السيرة فيما يبدو. وهي في مجملها تدور حول مفهوم القوميات القُطْرية المتعددة (اللبنانية والعراقية والفلسطينية المناقضة للقومية العربية الواحدة من الخليج إلى المحيط)، ويتجلى الحل الجدلي برأيهما في القوميات المحددة؛ أي قومية الأقطار المركزية الأربع، وهي: الهلال الخصيب، والعربة، ووادي النيل، والمغرب. وقد كشف شرابي عن منظوره السياسي المتجلي في ذهنه حول مفاهيم القومية والأمة والوطن ودَوْر التاريخ في تكوين البنى الاجتماعية والسياسية وتطورها عبر الزمان والمكان؛ فصارت سورية عنده تمثل مع مصر والجزيرة العربية والمغرب وحدة حضارية واحدة وتاريخاً واحداً ومصيراً واحداً، على الرغم من يقينه التام بأن هذه الوحدة الكلية إنما قامت على العاطفة أكثر منها على العقل والمنطق والواقع الموضوعي.

لقد قدم هشام شرابي خطاباً سياسياً يتبنى مفهوم القمع العربي للتعدد السياسي داخل المجتمع الواحد، فيروي قصة نضال أنطون سعادة في بسط نفوذه الحزبية في لبنان في عام ١٩٤٧، وإثبات وجوده ضمن هذه المنظومة الحزبية، رغم إدراكه فيما بعد أن النظام اللبناني سيمنع الحزب من الممارسة السياسية الفعلية، لتتكتل فيما بعد أحزاب وقوى سياسية في وجه أنطون سعادة والحزب القومي الاجتماعي.

ذلك الاحتدام بين القوى السياسية من أنظمة وأحزاب كانت تشغل فكر هشام شرابي بمقدار شغلها لفكر أنطون سعادة، وما ذِكْرُ هذه التفاصيل في نص السيرة الذاتية لهشام، إلا إثبات خطابه السياسي الذي أحكم وثاقه على شخصيته ومنظوره الأيديولوجي.

وقد أتاح شرابي لمنظوراته السياسية المختلفة الظهور بين ثنايا النص والتعبير عن نفسها حين استعرض نقد أنطون سعادة لخطاب شارل مالك الذي ألقاه في مطلع (١٩٣٨) في جامعته حول معنى الفلسفة، ثم أرسله إلى أنطون سعادة الذي رد عليه بدوره في رسالة نشرت أول مرة سنة ١٩٤٩ قبل مقتل سعادة ببضعة أشهر، بعنوان: من الزعيم إلى الدكتور مالك، كتاب نقد

وتوجيه، كشفت تلك الرسالة الخطاب العروبي المعتد بعروبته وقوميته، الذي يتضمن تأنيباً شديداً لشارل مالك لما صرح به في خطابه من تصغير من شأن العرب وعدم قدرتهم على النهوض، فكان هذا الأسلوب السردي قادراً على إيصال الخطاب المتبلور في ذهن هشام، ألا وهو: تطور المجتمعات لا يحدث إلا من خلال مضي التاريخ عليها إلى جانب تحلي تلك المجتمعات بالوعي التام، فهو إذن يؤمن بالنزعة الإنسانوية التي تعطي الإنسان دوراً مهماً ومركزياً في الكون والحياة.

_المبحث الثالث: إحسان عباس، غربة الراعي:

أما إحسان عباس في سيرته **"غربة الراعي"**، فقد قدم خطاباً سياسياً أبيض الصفحات، إلا فيما نَدَر من بعض سطور سيرته، ولعل من الطريف أن يكون خطابه متجلياً في اللا خطاب السياسي؛ ذلك أن إحسان كان بعيداً كل البعد عن معترك الحياة السياسية، ويبدو هذا لأسباب تكتنف حياته كان قد ألمح إليها في ثنايا سيرته؛ فهو لم يلتحق بأي حزب سياسي طوال حياته، مشيراً إلى هذا وهو متلفع بضياع الوطن (فلسطين)، قاضياً جزءاً لا بأس به من حياته في جامعة الخرطوم في السودان عضواً في أحد مجالسها، وفيما بعد عضو الجماعة الاستشارية في الجامعة الأمريكية في بيروت، إلا أنه مع ذلك لم يتشرب ألف باء الحياة السياسية، ولم تُعمق تجاربه تلك في الجامعات الرؤية السياسية في حياته وفكره، ذلك لابتعاده عن الأحزاب السياسية والانتساب إليها، ولقناعته أن المراس السياسي يستدعي وطناً يمارس فيه مواطنوه حق الانتخاب والترشيح، والاثنان فقدا من حياة إحسان عباس.

إلا أن اللا خطاب يعد خطاباً من زاوية ما أو أخرى، القصد: أن عباس كان يبتعد عن الحياة السياسية ممارسة وفهماً؛ لإيقانه المبكر بأن تلك الأحزاب تخذل منتسبيها، فهي في الحقيقة لا تمارس دورها المتوقع والمتوخى على أرض الواقع، فطبيعة الأنظمة العربية قامعة لكل من يخالف رأيها أو يكشف عورتها أمام الرأي العام، بل إنها وإن وجدت في بعض الدول العربية، فإن وجودها زائف وشكلي، ومعارضتها أو مخالفتها الرأي لنظام الدولة لا يتعدى حبراً على ورق أو كلمات في الأثير، وإن أعطيت فسحة من حرية التعبير فإن التغيير الذي ينتج عن ممارساتها تغيير بطيء، لا يقوى على تحريك المعدل التراكمي للأنظمة السياسية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى

يمكن أن يدعو الحزب إلى الوحدة العربية وهو نفسه عامل في عدم تحقيقها.[1] لذلك حظي إحسان عباس بهامش الحياة الشورية والممارسة الديمقراطية.

وهو بذلك نأى عن الممارسة السياسية فعلاً وفكراً، فلم تنضوِ سيرته على خطاب سياسي خاص به، ولا رؤية تحمل مفهوماً أو فكراً سياسياً على الإطلاق.

_المبحث الرابع: إدوارد سعيد: تشظي الهوية، قومية ولغة.

لقد نجح إدوارد سعيد في سيرته خارج المكان في تذويب الأحداث السياسية العامة، وتأثيرها على حياته الشخصية في وعائه النصي، حيث يمكن للمتلقي أن يلمس في أحايين كثيرة مدى الأثر العميق الذي ارتسم في الذاكرة الشخصية لإدوارد، حتى صقلت شخصيته الفكرية صقلا بائناً فيما خلفه في ثقافتنا الإنسانية عامة وثقافتنا العربية خاصة. وبان خطابُه متفرداً متميزاً عن أنداده في تلك المرحلة.

في خارج المكان دأب إدوارد على حيك خطاب سياسي يتمثل في وجود الصراع بين العربي (الفلسطيني) والصهيوني (المستعمِر)، وكانت شخصيته وتكوينه الفكري والثقافي، بل وتفاصيل حياته ومآله الجغرافي، نتاج ذلك الواقع الاستعماري لأرض فلسطين وإقصائه عن أرض الوطن.

لم يكن إدوارد في بداية حياته منشغلاً بالشأن الفلسطيني؛ لأنه لم يكن يعي بعد أبعاد تلك القضية وتأثيرها عليه لاحقاً، الشيء الذي جعله منشغلاً بها انشغالاً عميقاً فيما بعد. وكانت فلسطين في مفهومه الطفولي مكاناً يسلم به تسليماً بما هو الوطن الذي ينتمي إليه، ويعيش فيه أقرباؤه وأصدقاؤه بطمأنينة وسلام لا يحتاج منه إلى عميق تفكر وتأمل.

إلا أن هذه الصورة الذهنية للوطن سرعان ما تغيرت نتيجة الأحداث السياسية التي مرت بفلسطين والعالم العربي، وتأثير تلك الأحداث على عائلته التي كان ربّها (والده) حاملاً الجنسية الأمريكية، وحاملاً معها كل الاعتزاز الذي تورثه تلك الجنسية في نفس حاملها، على الرغم من أنها شكلت له عقبة في زمن حرب ١٩٤٢ (حرب الحلفاء) وأورثت القلق في نفس إدوارد الذي رأى في إنزال القوات الألمانية في أرض مصر خطورة على حياة والده الأمريكي الجنسية المقيم فيها.

كانت حياة إدوارد في القاهرة في ١٩٤١ تمثل اللبنة الأولى التي أدت إلى تشظٍّ في هويته اللغوية والانتمائية؛ فقد قدم إدوارد بداية تلك المرحلة التي قضاها في مدرسة الجزيرة الإعدادية

---

[1] . انظر، إحسان عباس(٢٠٠٦)، **غربة الراعي**، (ط١)، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، ص١٧٠.

تقديماً يكشف المخطط البريطاني الاستعماري في محو الهوية العربية، ومحاربة لغتها حتى يستهدف لب العروبة وما يجتمع عليه العرب في أقل تقدير.

فكان نهج تلك المدرسة هو الدفع بالطلاب وتوجيههم إلى الهوية الإنجليزية، وذلك بأسلوب ممنهج يعامل الطلاب جميعهم على اعتبار أنه يجب أن يكونوا إنكليزيين، أو يرغبون في أن يكونوا كذلك ثم انكشف ذلك بصورة بائنة جلية حين التحق إدوارد في الرابعة عشرة من عمره بمدرسة فكتوريا كولدج عام ١٩٤٩، فأبان في خطابه عن تسييس الإنكليز للطلاب العرب في تلك المدرسة، حتى أسهم هذا بتشويه حياته كما يصف في سيرته، يقول: **"اتسمت حياتنا في فكتوريا كولدج بتشوه كبير لم أدركه حينها، كانت النظرة السائدة إلى التلامذة أنهم أعضاء تمموا دفع اشتراكاتهم، في نخبة كولونيالية مزعومة يجري تعليمها فنوناً إمبريالية بريطانية قضت نحبها، مع أننا لم ندرك ذلك تماماً. علمونا عن حياة انكلترا وآدابها، وعن النظام الملكي والبرلمان، وعن الهند وإفريقيا وعن عادات واصطلاحات لن نستطيع استخدامها في مصر أو في أي مكان آخر، ولما كان الانتماء العربي وتكلم اللغة العربية يعدان بمثابة جنحة يعاقب عليها القانون في فكتوريا كولدج فلا عجب أن لا نتلقى أبداً التعليم المناسب عن لغتنا وتاريخنا وثقافتنا وجغرافية بلادنا"** [١].

وإن كان وجود إدوارد في هذا السياق التعليمي قد سلبه هويته العربية، وأوقعه في فخ الشرذمة على أصعدتها جميعاً من جهة، فإنها أيضاً قطَّعت نهائياً الأواصر التي كانت تشده إلى حياته السابقة المتمحورة في ادعاء أهله الدائم بأنه مواطن أمريكي من جهة أخرى، وأدرك إدوارد حينها أن الأمة العربية تنزل في منزلة دونية وتواجه قوة كولونيالية خطرة، وفي الوقت نفسه، تلك الأمة في غالبيتها مجبرة على تعلم لغة تلك القوة وثقافتها بحكم أنها هي الثقافة التي كانت تسود في مصر آنذاك.

لقد كشف نص إدوارد عن خوفه الدائم وشعوره بالعري وانكشاف ظهره اتجاه كل القوات والأنظمة المُسيِّسة للمجتمع العربي حين كان إدوارد يسكن فيه، فلم تكن مخاوفه ترتبط بالانتماء القومي والسياسي فحسب، كون والده يحمل الجنسية الأمريكية ويعيش تحت ظل الإنكليز المعادين للأمريكان آنذاك، بل سكنته مخاوف وهواجس عقدية أيضاً؛ ففي الوقت الذي كان إدوارد يعتنق المسيحية كان نجم حركة الإخوان المسلمين قد شرع يلمع في سماء مصر، فكان هذا المعطى أيضاً قيداً جديداً يسهم في سجن إدوارد سعيد داخل بوتقة التوتر والخوف الشديدين.

[١]. إدوارد سعيد(٢٠٠٠)، **خارج المكان**، (ط١)، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ص٢٣٣.

يتخذ خطاب إدوارد السياسي مساراً ينسجم مع الطرح الأيديولوجي الذي أطر له في كتابه الاستشراق وفي نظرياته النقدية حول مرحلة الكولونيالية وما بعدها، فهو يلجأ إلى سرد المواقف الحياتية التي سلمته إلى الشعور بالدونية كونه عربياً أمام ثقافة المستعمر (البريطاني آنذاك في مصر) التي تتشبث بفرض ثقافتها ولغتها على أرض الواقع، بل يصور تلك القوة الكولونيالية بالجريحة التي تلفظ أنفاسها الأخيرة وتجسد خطرها في وضعها هذا، فهي قادرة على إيذاء الشعوب المستعمَرة، خاصة وإن تعاضد إذلال هؤلاء البريطانيين للعرب مع كره اليهود الشديد للعرب واحتقارهم.

ذكر إدوارد في سيرته حادثة تمثل هذا الخطاب السياسي المقدم بين ثنايا النص، فقد دلل على خطر الكولونيالية الجريحة على العرب بسوقه شخصية رئيس مدرسة فكتوريا كولدج التي كان طالباً فيها، وهو المستر: جي.جاي.إي.برايس، الذي عاقبه عقاباً شديداً جراء تقاذفه الحجارة مع زملائه خلال استراحة الغداء، فطلب **"برايس" إلى مساعده "لانيادو"** أن يضرب إدوارد بالسوط، موجهاً ضرباته المبرحة إلى مؤخرته.

وإدوارد إذ ينبه إلى كره اليهود للعرب، يصرح في تلك الحادثة عن أمر مهم، وهو تلك الشخصية التي استعان بها "برايس" مدير المدرسة لضربه، فهو اليهودي الشرقي المتغرّب الذي أراد إذلال التلميذ العربي، خاصة أن إدوارد سمعه: **"مرة يقول لتلميذٍ أرمني يغمس لقمته في المرق: لا تأكل مثل العرب"**[1]، فخلفت تلك الحادثة في نفس إدوارد غيظاً شديداً، وعهداً منه لنفسه بالامتناع عن أي صلة حميمة يقيمها مع أي منهم.

ولعل هذا الخطاب يقارع خطاب فدوى طوقان في سيرتها، حول علاقتها المميزة والبريئة مع بعض يهود فلسطين التي وصفتهم بالوسطيين والرائعين.

وإدوارد إذ يدعو إلى خطاب القطيعة مع المستعمِر بشتى أجناسه، وكشف مخططاتهم الاستعمارية ومطامعهم المستميتة في أراضي العرب وخاصة الفلسطينيين، فإنه ينسب تَكَوّن الكره هذا في مراحل عمره الأولى إلى عمته نبيهة التي دفعته نحو اختبار فلسطين تاريخاً وقضيةً، وذلك من خلال انفعالها الغاضب واستنكارها الشديد اللذين ظهرا عليها حين عذِّب اللاجئون، فأدخلتهم إلى حياة إدوارد وتكوينه الثقافي اتجاه الوطن والقضية الفلسطينية منذ نعومة أظافره[2]. وأدخلت إلى منظومته الفكرية كيف يكون المرء بلا وطن أو مكان يعود إليه، وأن يحرم من حماية أية مؤسسات وطنية، وكيف يعجز المرء عن إعطاء ماضيه شيئا سوى الحسرة والأسف والأسى

---

[1] . خارج المكان، ص٢٣٥، انظر أيضاً قصة أوردها ص٣٤٠.

[2] . انظر، خارج المكان، ص١٥٨_١٥٩.

المرير، وألا يعطي حاضره غير التفكير الممل في تحسين أوضاعه المعيشة والبحث عن لقمة العيش.

ولم يكتفِ إدوارد بسرد ذلك الغضب الذي تملّك عمته، فخلّف تلك الصورة لقضية فلسطين في ذهنه، بل إن عمته أيضاً أسهمت في تعرية التخاذل العربي اتجاه الاحتلال الصهيوني، في أحداث مذبحة **"ديرياسين"** حين نُقلت الفتيات عاريات إلى معسكر الصهاينة على ظهور الشاحنات، فكشفت عمته نزيهة عن العار الذي لحق بالأمة العربية أجمعها حين كُشفت عورات نسائهم على الملأ أمام أعين الذكور، هذا الكشف لم يصور أبعاد أحداث ديرياسين فقط ، بل صور أثر تلك الرواية على إدوارد وانعكاس ذلك في خطابه في سيرته الذاتية وفي حياته الواقعية من قبل.

وقد قدم إدوارد خطابين متقابلين في سيرته: خطاباً يمثل الصراع اليهودي العربي على أرض فلسطين، والظلم الذي واجهه الفلسطينيون من المستعمِر الصهيوني، وهو خطاب تبناه هو وعمته نزيهة من قبله، ثم خطاباً يقارع خطابه هذا ويهمشّه ويجعل القضية الفلسطينية والظلم القابع على أرض فلسطين أمراً لا قيمة له يقع على هامش القضايا الأممية، بل لا يستحق حتى النقاش والتعليق.

كان الصراع القائم بين الخطابين في حقيقته متمثل في صراع حاضر بين إدوارد ووالده، فقد استعصى على إدوارد الذي يعيش القضية الفلسطينية وتسكن في خلده فَهْمَ موقف والده اتجاهها، الذي عرّض إدوارد إلى قمعٍ نسبي في النقاش حول فلسطين وهو الذي ولد ونشأ فيها، إلا أنه أَبَىَ التعاطي بالسياسة بجميع أشكالها، خوفاً من أن يهدد هذا مسكنه في مصر، بل إنه أمعن في قمعه لإدوارد حتى بعد عشرين سنة حين أصبح أستاذاً للأدب في الولايات الأمريكية، معارضاً إياه أن يتعاطى أي نشاط سياسي يمس من قريب أو بعيد القضية الفلسطينية، فيكيد الصهاينة له.

ومما يستعصى على الفهم هو الموقف الذي تبناه والد إدوارد اتجاه القضية الفلسطينية وموقف الأمة العربية والعالم بأسره إزاءها، خاصة وأن عائلة إدوارد الأصلية لم تقص بعيدا عن تلك الأحداث، فقد تركت الأوضاع السياسية لفلسطين بصمة على عائلة إدوارد عانوا منها كجلِّ الفلسطينيين مدى الحياة، فقد كان والد إدوارد وأبناؤه يتجنسون بالجنسية الأمريكية باستثناء أمه التي كانت متورطة بجواز سفر فلسطيني، استبدل فيما بعد بوثيقة سفر أضحت مصدر إحراج ومشقة للعائلة بأسرها، خاصة وقت السفر، حين كان يمر الجميع بسلاسة من الحواجز الأمنية وتحتجز الأم جانباً للتحقيق معها، بينما يتنحّى الأب وأولاده جانباً بانتظار إتمام الإجراءات اللازمة إلى أن يُفرج عنها.

كان إدوارد يسرد الأحداث التي مرت في حياته كونه فلسطينياً ككل الفلسطينيين الذين عانوا في الشتات طوال حياتهم، ويلاقون من ضروب العذابات والإهانات ما يلاقونه، فقط لأنهم يدفعون ثمن فلسطينيتهم.

وكان من القضايا التي ناقشها إدوارد في سيرته الرواسب العدائية التي خلفها الاستعمار الإسرائيلي في نفوس الفلسطينيين اتجاه اليهود، فيلجأ إلى السرد الحواري ليبين عن منظور اجتماعي ترسب في نفوس الفلسطينيين جرّاء ذلك الاستعمار، ليتحول البعد السياسي إلى ممارسات اجتماعية وأنماط سلوكية وفعلية، يقول راوياً حادثة تمثل هذا المعنى: **"ذات مرة، تلقيت تأنيباً عنيفاً من عمتي نبيهة لأني ارتدت ال(ريجنت) دار السينما اليهودية (لماذا لا تبقى مع العرب؟ ألم تعد ال(ريكس) تليق بك؟ سألت بصوت مرتفع، ثم أردفت: (في كل الأحوال، هم لا يرتادون صالاتنا السينمائية)"**[١].

لم يكن إدوارد متحفظاً في طرح موقفه من اليهود ولغتهم والبريطانيين وثقافتهم، فقد ترك العنان لقلمه يُفصح عن خطابٍ واضح صريح يحملُ موقف التشبث بالذات العربية المتمثلة في لغتها وثقافتها وعاداتها، فكان حديثه اليومي في المدرسة والبيت هو بالعربية وحدها، إلى أن ذابت لغته الأم في زحام المهجر بعد ذلك لتتراجع في ذهنه وتتقدم الإنجليزية مكانها، لغةً يُفصح بها إدوارد عن فكره وخطابه.

وعلى الرغم من تشبث إدوارد بذاته العربية وبفلسطينيته المشروخة إلا أن نصه كثيراً ما كشف عن أثر الاستعمار على تقييم إدوارد لذاته العربية، وانكشف ذلك بالإرث المهين الذي يحمله إدوارد في صفحات ذكرياته، تضعه كونه عربياً في خانة الدونيين الفاقدين الأهلية، وفيما يبدو أن هذا خطاب مشترك بين مفكري ومثقفي تلك المرحلة بأكملها. فالشعور بالنقص والتخلف والدونية لازَمَ فدوى في سيرتها وهشام في سيرته كما سنعرض لهذا لاحقاً في الحديث عن خطاب المرحلة بأكملها.

حدث أن تعرض إدوارد في القاهرة **"لمواجهة كولونيالية[٢] أشد حدّة وسفوراً، ففي طريق العودة إلى البيت عند الغسق...اعترضني انكليزي يرتدي بذلة بنية... (ماذا تفعل هنا يا ولد؟) نهرني بصوت بارد هزيل، (أنا راجع إلى البيت) قلتُ، محاولاً التزام الهدوء... (ألا تعلم أنه**

---

[١] . خارج المكان، ص١٤٦.

[٢] الكولونيالية: مفهوم يقوم على التفوق العسكري لاحتلال أراضي بلدان أخرى أضعف اقتصادياً، وينقصها التنظيم ولا يتجاوز عتادها الصناعات التقليدية، وترافقت حملات الغزو مع الاكتشافات الكبرى في البحر والبر والتصنيع وقد اتسمت الكولونيالية بمجموعة من السلوكات المشتركة أهمها استغلال الموارد البشرية والطبيعية وتحويل المفيد منها إلى الميتروبول وحرمان سكان الخاضع من المشاركة في شؤون بلادهم. جريدة صوت الأحرار، شبكة الالكترونية: **www.sawtalahrar.net.**

ممنوع عليك أن تكون هنا؟) سأل مؤنباً، فبدأت أغمغم شيئاً عن كوني عضواً في النادي لكنه قاطعني بلا رحمة: (لا تجاوب يا ولد، غادر المكان فقط، وغادره بسرعة، ممنوع على العرب ارتياد هذا المكان، وأنت عربي) وحتى لم يسبق أن فكرت بنفسي بوصفي عربياً، فقد أدركت مباشرة آنذاك أن معنى النعت مُفقِدٌ للأهلية حقاً"[١].

وقد عاين إدوارد سعيد خذلاناً عربياً من ثلاث زوايا:

_الأولى: هي الاستعمار الإسرائيلي لفلسطين وأثر ذلك على الأمة العربية بشكل عام وعلى الشعب الفلسطيني بشكل خاص، وعلى إدوارد نفسه بشكل أكثر خصوصية وقرب.

_الثانية: هي الكولونيالية البريطانية في مصر وأثر ذلك على والده كونه مواطناً أمريكيا، وأثرها عليه كونه فرداً عربياً يرضخ للقوانين الاستعمارية الصارمة في نفي الهوية العربية وطمس مفرداتها الثقافية.

_أما الثالثة والأشد مساساً به: فهي موقف والده المتخاذل والهش الضعيف إزاء تلك الاستعمارات، وتجنب التطرق إليها أو الإتيان على سيرتها، أو تعاطي أي جانب سياسي مهما تجلّت أهميته ومهما لامسته كونه عربياً مستعمَراً مضطهداً، واقتربت منه ومن عائلته وأثرت فيهم، وهو شيء رسخ في ذاكرة إدوارد، ملازماً إياه مدة طويلة ومخلفاً فيه كل الأثر السيئ، حتى بدا له وجود عَقْدٍ استسلامي بينه وبين والده توافقا فيه على أنهما كعربيين ينتميان بالضرورة إلى مرتبة دنيا، وتضع الآخر في المرتبة العليا دون منازع.

وعلى الرغم من تخلّص إدوارد من هذا العقْد المبرم مع والده، إلا أن والده لم يستطع تجاوزه مدى حياته، فقد أُصيب إدوارد بعدوى الشجاعة والخطابة إبان مرحلة الثورة المصرية في تموز عام ١٩٥٢، متأثراً بجمال عبد الناصر وعقيدته القومية المصبوغة بالحماس وهو يتحدث عما يحققه لشعبه، فكانت هذه الأحداث منعطفاً حاداً في حياة إدوارد أثّرت في تكوينه السياسي فيما بعد هذا.

لقد اندفع إدوارد سعيد إلى نقطة الصراع على فلسطين، في عام ١٩٦٧، حيث دخل المشهد السياسي الفلسطيني كجزءٍ من الحركة الوطنية الفلسطينية، التي انبثقت من عمان ثم انتقلت إلى بيروت في أواخر الستينات، ومنذ ذلك الوقت تمرد إدوارد على ضعفه السياسي، وخرسه اتجاه الأحداث السياسية، لينكفئ إلى حالة ترفض أيَّ شكل من أشكال المصالحة مع المستعمِر، وترمي إلى تدمير النظام الظالم الرازخ على أرض فلسطين.

---

[١]. السابق، ص٧٢.

يقول إدوارد في سيرته: **"لم أعد الإنسان ذاته بعد العام ١٩٦٧، فقد دفعتني صدمة الحرب إلى نقطة البداية إلى الصراع على فلسطين، فدخلت من ثم إلى المشهد الشرق أوسطي المتحول حديثاً بوصفي جزءاً من الحركة الوطنية الفلسطينية التي انبثقت في عمان ومنها انتقلت إلى بيروت في أواخر الستينيات وعلى امتداد السبعينيات، كانت تلك تجربة تغذت من ذلك الجانب المضطرب والمحتجب من حياتي السابقة _وأعني نزعتي المعادية للسلطوية_، وحاجتي إلى كسر الصمت المفروض قسراً، والأهم من ذلك حاجتي إلى الانكفاء إلى حالة أصلية ترفض أي شكل من أشكال المصالحة وتروم تدمير النظام الظالم القائم"**[١].

كان خطابه هذا جلياً حاداً،غير منكشفٍ عن تذبذب في الرأي، أو تناقضٍ متجلٍّ في نص سيرته، وعلى الرغم من بقاء إدوارد معظم حياته خارج المكان، إلا أنه ما يزال منشغلاً بالهم الفلسطيني حتى مراحل حياته الأخيرة، مقدماً نظرية الاستشراق رؤيةً أثارت ضجة في العالم العربي بين مؤيد ومخالف، وما يزال كتابه ذلك يثير الجدل والحوار حتى يومنا هذا.

_المبحث الخامس: نزار قباني: شاعرية السياسة.

ليس صعباً على شخصية شاعر كنزار قباني أن تقدم خطابها السياسي خطاباً يشبه العزف على أوتار موسيقية، فَيُقْرِنُ بين ولادته في يوم ٢١\آذار\١٩٢٣ _في بيت من بيوت دمشق القديمة_ وحركة المقاومة ضد الانتداب الفرنسي التي تمتد من ريف سورية إلى المدن والأحياء الشعبية.

جاء الخطاب السياسي عند نزار متفرداً، لا يشبه الخطابات السياسية التي مرت معنا في هذا الباب، فالسياسة في خطابه ما عادت تحمل الخبث الخالص الذي تحمله كل السياسات، ولا المراوغة وقلب الحقائق، بل أتى خطابه السياسي مندغماً مع شخصيته شاعراً من جهة، وجاءت الأحداث السياسية منبثقة من حياته منذ ولادته وحتى رحيله من جهة أخرى، ذلك أن نزار قلب الموازين المنطقية في التأريخ وحضور الشهور والمواسم، فعوضاً أن يكون الشهر كائناً قبل ولادته، جعله نزار محملاً بمعنىً آخر غير كونه شهراً يتغير فيه الطقس أثناء مرور العام عليه، يقول في سيرته: **"هل كان مصادفةً يا ترى أن تكون ولادتي في الفصل الذي تثور الأرض على نفسها، وترمي فيه الأشجار كل أثوابها القديمة؟ أم كان مكتوباً عليَّ أن أكون كشهر آذار، شهر التغير والتحولات. كل الذي أعرفه أنني يوم ولدتُ، كانت الطبيعة تنفذ انقلابها على الشتاء..**

---

[١]. السابق، ص٣٥٦.

وتطلب من الحقول والحشائش والأزهار والعصافير أن تؤيدها في انقلابها على روتين الأرض"[١].

ومثلما قلب معايير الزمن والشهور فعل الأمر نفسه حين قدم إضرام نار الاستعمار في الشام. كان شهر آذار يشهد على انقلاب الأرض على روتينها داخل التراب، ويشهد أيضاً على انقلاب الحياة السياسية في سورية فوق التراب، لتمتد حركة الاستعمار الفرنسي مجتاحة كل المدن والأرياف السورية وكذلك الأحياء الشعبية في دمشق، التي مثلت معاقل المقاومة السورية ضد الاستعمار الفرنسي، وراح أهلها يمولون الحركة الوطنية ويقودونها من منازلهم.

وقد اقتنص نزار اللحظات الزمنية الكبرى التي ساقت معها التغييرات السياسية في سورية وفي العالم كله فيما بعد، حيث قدم خطاباً هيمنت عليه فلسفة توق الشعوب إلى الحرية محاولة انفلات هذه الشعوب من قبضة مستعمريها، ثم أثر تلك الاستعمارات والحروب على نزار قباني إنساناً وشاعراً.

كانت اللحظات الزمنية الأولى تتمثل في ثورة السوريين على الاستعمار الفرنسي، التي تقاسمها والده وهو أحد سكان **"الشاغور"** وهي حيٌّ من أحياء دمشق، مع الثوار السوريين. توفيق القباني والد نزار كان أحد الثوار الذي فتح أبواب منزله لاستقبال ثوار الحركة النضالية السورية آنذاك، يقول نزار في سيرته:

"ويا طالما جلست في باحة الدار الشرقية الفسيحة، أستمع بشغف طفولي غامر إلى الزعماء السياسيين السوريين يقفون في إيوان منزلنا، ويخطبون في ألوف الناس، مطالبين بمقاومة الاحتلال الفرنسي، ومحرضين الشعب على الثورة من أجل الحرية".[٢]

كان والد نزار يشترك في تحريض الناس على الثورة ضد الاستعمار، كان يمتهن صناعة الحرية إلى جانب صناعة الحلويات وهو عمله الأصلي.

أما اللحظة الزمنية الثانية فتجلت في صيف ١٩٣٩ حين سافر نزار من بيروت إلى إيطاليا في رحلة مع رفاقه الطلاب، لتندلع الحرب العالمية الثانية، وتبدأ جيوش هتلر بالهجوم على أوروبا، فتضطر السلطات الإيطالية إلى تسفيرهم إلى بيروت على أول باخرة متجهة إلى هناك.

تلك السنوات التي شهدت الحرب العالمية الثانية، شهدت أيضاً إنهاء نزار دراسته الثانوية والعالية، حاصلاً على شهادة ليسانس في الحقوق في جامعة دمشق.

هذه الأحداث السياسية التي شهدها نزار أورثته نضجاً يصب في ميزان شاعريته، يقول نزار:

---

[١] . نزار قباني، **قصتي مع الشعر**(ضمن الأعمال النثرية الكاملة) ج٧،بيروت: منشورات نزار قباني، ص٢٠٨.

[٢] . السابق، ص٢٠٩.

"إذن جاءني الشعر في زمن الحرب، ومن حسنات الحروب، إذا كان للحروب حسنات، أنها تحدث اختلاجة في قشرة العالم وفي أفكاره، وإذا كانت دمشق في الأربعينات، لم تتعرض لأي هجوم مباشر عليها، فإنها بكل تأكيد تعرضت كأكثر المدن العربية، لهجوم من نوع آخر، هجوم على عقلها وفكرها" [١].

لقد حاول نزار في نصه التعرض إلى خطاب ما بعد الكولونيالية، وهو خطاب يتناول **"تداعيات الاستعمار ورواسبه (التي) تعمل على صياغة كلٍ من اللغة والتعليم والدين والفكر والحساسية الفنية والثقافة الشعبية"** [٢].

ورغم أن الإلماح في خطابه يحمل طرحاً عميقاً له أبعاد مترامية ومتشابكة، إلا أن نزار بوصفه شاعراً، قدمه بطريقة الشعراء، يقول في سيرته:

"المآذن التي ظلت مطمئنة خمسمئة سنة، لم تعد مطمئنة، وأنهر دمشق السبعة التي كانت مستريحة على وسائد العشب الأخضر لم تعد مستريحة.. كانت دمشق قانعة بآلاف الأشياء التي ورثتها، قانعة ببراءتها، وعذريتها، ونقائها، قانعة بمزاراتها وأوليائها، قانعة بأمثالها الشعبية، ومقاهيها، وسماواتها..قانعة بمنابرها وخطبائها، وشعرها وشعرائها" [٣].

يُظهر النص السابق خطاباً مثقلاً بحالة من القلق والاضطراب والتحول، وصورة من التغيير التي مارت في نفوس الشعوب، وهاجمت ثقافاتها في مرحلة ما بعد الاستعمار، وما وّرثه هذا الاستعمار من موروثاتٍ جديدةٍ عهدٍ بالشعب المستعمَر بعد أن أفرغته من ثقافاته وعلومه وعاداته وتقاليده، وسلبته صفاء لغته ولوثتها بلغة المستعمِر.

هو خطابٌ مُحمَّل بحالة القلق العربي اتجاه خوفه على ما تبقى من جسده العروبي بعد التغول الاستعماري فيه، وسلبه كثيراً من عروبته وأصالته طوال فترة الاستعمار.

ومع المحاولات المضنية للمستعمِر في سلب المستعمَر جلَّ ممتلكاته إلا أن الاستعمارات والحروب تخلّفُ في نفوس المستعمَرين تحدياً يتشبث ببقايا الموروثات المعنوية والمادية، لينتج عن هذه الظاهرة السلبية (الاستعمار) ظاهرةً إيجابية تكمن في ولادة أدبِ المقاومة الذي لا يرى عين الشمس إلا في زمن الحروب والاستعمار، ففي الوقت الذي نتج أدب المقاومة في العالم العربي جرّاء الاستعمار، سحب نزار هذا الحكم على وجه الإنسانية جمعاء، فالبشر متشابهون في ردود أفعالهم، والأدباء والشعراء يسلكون السلوكات نفسها إزاء الأحداث التي يمرون بها، التجربة الإنسانية متشابهة إذن في خطاب نزار قباني، لذلك وُلِدَ أدب المقاومة أيضاً في باريس يوم

---

[١] . السابق، ص٢٤٧.

[٢] . نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط (١)، ٢٠٠٣، ص ٥٤٨.

[٣] . قصتي مع الشعر، ص٢٤٧.

سقوطها أمام آلة الحرب النازية في الحرب العالمية الثانية، يقول نزار قباني في سيرته: **"وهذا ما حدث في فرنسا يوم سقطت باريس خلال الحرب العالمية الثانية أمام آلة الحرب النازية. في هذه الحقبة السوداء من تاريخ فرنسا، ولد أدب المقاومة في أقبية البيوت الباريسية القديمة ودهاليز المترو، واستطاعت قصائد إيلوار وأراغون وكتابات سارتر وكامو أن تخرج من بين أكياس الرمل والأسلاك الشائكة كزهور نبتت في غير أوانها"**١.

ومثلما يترك الاستعمار آثاره على جسد الدول المستعمَرة، كذلك يخلّف الأدب بصمته اتجاه تلك الأحداث السياسية، ذلك أن نزاراً لم يكن يقدم خطابه السياسي في سيرته فقط، بل سجّل موقفه اتجاه الأحداث السياسية التي وقعت على العالم العربي وغيّرت وجه خريطته بوقوع نكسة حزيران، فقدم خطاباً له بعدان:

الأول: أثر نكسة حزيران على نزار شاعراً.

والثاني: العلاقة بين المثقف والسلطة: نزار قباني وجمال عبد الناصر نموذجاً.

لقد صور نزار قباني الإنسان العربي مفجوعاً فجيعة لم تلامسه منذ كربلاء إلى تلك النكسة التي خيبت ظنون العرب بأنفسهم، إنها نكسة حزيران التي كانت حصيلة تراكمات من الضعف العربي، ولم يكن الأدب الحزيراني مولوداً بالصدفة وراء تلك النكسة، بل كان حصيلة سنوات من القهر والكبت والتخلف حتى انفجر بركاناً من الغضب صبيحة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧.

قدم نزار قباني خطاباً يكشف عن الخذلان العربي والتقاعس المقصود الممنهج في اللحاق بركب الحضارة الإنسانية، فأدى إلى أن **"كان الزمن العربي قد انفصل نهائياً عن زمن الآخرين، وأصبح يدور حول نفسه، وكان العقل العربي قد تعب من التقصي والكشف والبحث عن الحقيقة، فقدم استقالته وجلس في المقهى يمارس الخطابة، والثرثرة وتشطير القصائد وتربيعها وتدويرها"**٢.

فكان لنكسة حزيران أثر في نزار شاعراً، حيث تمخض عن قصيدته (هوامش على دفتر النكسة) التي كانت بمثابة تكفير عن ذنب التقاعس العربي اتجاه فلسطين والعالم العربي. لذلك قال: **"وهكذا حين جاء حزيران لم يجد بين يديه إلا أدباً مترهلاً.. كثير الشحم، يلبس جبّته، ويركض خلف الولائم والجنائز.. الشعر بعد حزيران، يكون قطعة سلاح أو لا يكون، يكون بندقية، خندقاً.. لغماً.. أو لا يكون"**٣.

---

[1] . قصتي مع الشعر، ص٤١١.

[2] . السابق، ص٤٢٧.

[3] . السابق، ص٤٣٠

ويصور ذلك الانحراف الحاد في الأدب العربي بعد نكسة حزيران وسبب هذه النكسة في ولادة أدب لا يشبه سابقه، فيقول: **"لم تبقَ بعد حزيران عصمة لأحد، لم تعد هناك أشياء تُقال وأشياء لا تُقال، ولا أصنامٌ غير قابلة للرجم، انكشف المسرح كلُّه، وتعرى الممثلون كلهم، وصار بوسع الشاعر أن يصرخ من مقعده: لا"**[١].

إذن، فخطابه يُنذر بولادة إنسان عربي جديد، لا يشبه العربي قبل نكسة حزيران، إنسان ينظر إلى الهزيمة العربية بصمت متقع ولا يحرك ساكناً، إنسان يرى فلسطين ما تزال بين أيدي الطغاة ويراقب مذابحهم على الشعب الفلسطيني من بعيد.

العربي إذن بعد نكسة حزيران ازداد ضعفاً وخذلاناً، نخرت الهشاشة في عزيمته وفكره، فبات ينظر إلى المشهد الاستعماري لفلسطين نظرة المتفرج على فيلم سينمائي بوليسي.

فلم يبقَ لنزار قباني سوى الشعر يجلد به الذات العربية كي تشعر بنقصها وتخاذلها، فراح يكتب بعد (هوامش على دفتر النكسة) القصيدة تلو الأخرى، فجاءت (الممثلون) و (الاستجواب) و (الخطاب) و (الوصية) و (حوار مع أعرابي أضاع فرسه) و (بانتظار غودو) لتنسكب كلها في خانة تأنيب الأمة العربية ومحاولة استنهاضها من غيبوبتها المقيتة، علّها تستجيب للنداء الفلسطيني واستغاثاته.

أما البعد الثاني فهو علاقة المثقف بالسلطة، وتجلى هذا البعد في العلاقة التي نشأت بين نزار وجمال عبد الناصر، حين مُنع نزار من دخول مصر، وحُجِر على قصائده، وذلك بعد قصيدته (هوامش على دفتر النكسة)، فأرسل نزار قباني رسالة إلى جمال عبد الناصر ضمنها قضيته تلك، شارحاً له فيها سبب منعه من دخول القاهرة، وقضيته مع قصيدته تلك، قال نزار فيها: **"... لذلك أوجعني يا سيادة الرئيس أن تُمنع قصيدتي من دخول مصر، وأن يفرض حصار رسمي على اسمي وشعري في إذاعة الجمهورية العربية المتحدة وصحافتها والقضية ليست قضية مصادرة قصيدة أو مصادرة شاعر. لكن القضية أعمق وأبعد. القضية هي أن نحدد موقفنا من الفكر العربي. كيف نريده؟ حراً أم نصف حر؟ شجاعاً أم جباناً؟ نبياً أم مهرجاً؟ القضية هي أن يسقط أي شاعر تحت حوافر الفكر الغوغائي لأنه تفوه بالحقيقة، والقضية أخيراً هي أن نعرف ما إذا كان تاريخ ٥ حزيران سيكون تاريخاً نولد فيه من جديد، بجلود جديدة، وأفكار جديدة، ومنطق جديد"**[٢].

---

[١] . السابق، ص٤٣١.

[٢] . السابق، ص٤٣٦-٤٣٧.

فأصدر عبد الناصر أوامر تلغي كل التدابير التي اتخذت بحق نزار قباني في مصر، والأمر بالسماح لقصائده بالنشر والتداول.

طرح نزار _ من خلال سرده قصته مع جمال عبد الناصر_ خطاباً يصور فيه العلاقة بين المثقف والسلطة، بين من يكتب ومن يحكم، فالعلاقة بينهما على حدِّ قوله: **"علاقة غير سعيدة، لأنها علاقة قائمة في الأصل على سوء الفهم وانعدام الثقة، لا الكاتب يستطيع أن يتخلى عن غريزة الكلام، و لا الحاكم يقبل أن يسمع صوتاً غير صوته، وإذا قَبِلَ أن يستمع فلا يطربه إلا صوت الكورس الرسمي... وفيما يتعلق بالحاكم العربي، فقد تعوّد وراثياً أن ينام على سرير من قصائد المديح والإطراء، وأن تُحمل إليه أشعار الشعراء على صواني الفضة"**[١].

وعلى الرغم من تلك العلاقة بين المثقف والحاكم التي رسمها نزار في نصه السابق، إلا أنه قدّم خطاباً يشذُّ عن تلك القاعدة، حين رأى في موقف جمال عبد الناصر معه كسراً للمألوف، وصناعته علاقة جديدة بين المثقف والحاكم انبثقت من وحي الثورة والتغيير.

هكذا قدم نزار خطابه السياسي، خطاباً يُبين عن حالة الانهزام والضعف والخذلان العربي، ويكشف عن العلاقة شبه المنقطعة بين الحاكم والمثقف، التي تكون فجوةً ساحقة بينهما، ويجعل كلاً منهما يعيش في فضاء بعيد ومتباين عن الآخر، فلا يعود الحاكم إلى واقع شعبه على أرض الواقع، ولا يتصور حقيقة ذلك الواقع، لأنه لا يسمع إلا صوته وصوت البِطانة المحيطة به، ولا يقوى المثقف أن يوصل كلمته لذوي الحكم فيكون لسان الشعب المطحون الذي هُضم حقه، وجارى التخاذل والضعف الأممي.

---

[١] . السابق، ص٤٤٠-٤٤١.

الفصل الثاني:

_الخطاب الاجتماعي والثقافي

_ المبحث الأول: فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة، الرحلة الأصعب.

أولاً: الخطاب اللاعقلي: دمج بين الدين والخرافة والبدع.

ثانياً: خطاب المرأة

ثالثاً: الخطاب السلطوي القمعي

رابعاً: خطاب نقدي في نقد الشعر

_ المبحث الثاني: هشام شرابي، صور الماضي.

أولاً: الخطاب اللاعقلي: وعي بواقع الخرافات والبدع.

ثانياً: الخطاب السلطوي: النظام الأبوي.

ثالثاً: الخطاب النقدي.

_ المبحث الثالث: إحسان عباس، غربة الراعي.

أولاً: الخطاب اللاعقلي: دمج بين التدين والأسطورة

ثانياً: خطاب سلطوي قمعي.

ثالثاً: الخطاب النقدي

_ المبحث الرابع: إدوارد سعيد، خارج المكان.

أولاً: الخطاب الحضاري: احتواء الثقافات وتسامح الأديان.

ثانياً: الخطاب السلطوي القمعي.

ثالثاً: خطاب الاستلاب والذوبان.

_ المبحث الخامس: نزار قباني، قصتي مع الشعر.

أولاً: الخطاب النقدي.

ثانياً: خطاب المرأة.

لقد آثر البحث الدمج بين هذين الخطابين بغية الكشف عن العلاقة الوطيدة التي تحكمهما؛ فالخطاب الثقافي هو نتاج تفاعلات عناصر المجتمع فيما بينها، كما أنه لن يكون كائناً إذا عُدم وجود بني البشر المولّدين للخطاب الثقافي، والعكس أيضاً يستحيل تحققه لولا وجود العنصر الأول، أي أن المجتمعات لا تتكون وتتشكل ثم لا تتفرد وتختلف، لولا وجود منظومات فكرية وثقافية تحكمها، وتنتظم في داخلها بل وتتوالد عنها.

وإذا كانت هذه الدراسة قد استنطقت السير الذاتية كي تصل إلى خطاباتها، فإن تلك الخطابات المتعددة: السياسية والاجتماعية والثقافية ما كانت لتنكشف على هذا النحو لولا ربط النصوص (السيرذاتية) بالسياقات والأحداث الاجتماعية التي تسهم في إماطة اللثام عن الخطاب الفكري الشامل لكل سيرة من السير المتناولة.

إن صاحب السيرة لا يقوى على استئصال خطابات الذوات الأخرى التي جاء على ذكرها في سيرته، فهي لم تحضر في السيرة عبثاً، إنما جاءت لتخدم الخطاب الرئيس الذي يحاول صاحب السيرة صياغته على نحو ما، ثم إخراجه في حلته النهائية مع تكامل السيرة واستقرارها في شكلها النهائي، مثله في ذلك مثل الروائي الذي يخدم خطاب روايته باستحضار بعض الشخصيات فيها **"فالروائي لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات، ولا يحطم المنظورات والعوالم، والعوالم الصغيرة الاجتماعية _الأيديولوجية التي تكشف عن نفسها في ما وراء هذا التعدد الصوتي: إنه يدخلها إلى عمله. إنه يستخدم خطابات مأهولة مسبقاً بنوايا الآخرين الاجتماعية، ويرغمها على خدمة نواياه الجديدة، وعلى خدمة سيد ثانٍ. أيضاً، فإن نوايا الناثر تنكسر تحت زوايا متنوعة، حسب الطابع الاجتماعي الأيديولوجي، وحسب تعزيز وتوضيح اللغات المكسرة في التعدد اللساني"**[١]

والأكيد مما يساعد على بلوغ الغاية في الوصول إلى الخطاب، هو أن تحليل الخطاب لا يقف عند حد البنية السطحية لنص السيرة الذاتية، إنما يتجاوزها إلى محاولته تأويل السرد والحوار التي تحويها النصوص؛ من أجل استنطاق مختلف الرموز والإشارات في تلك النصوص، بل يتعدى هذا للوقوف على ما لم يقله النص أو ما سكت عنه، فالمسكوت عنه أيضاً يمثل رسالة أو خطاباً يستبطنه المتلقي حين يقف عند تفاصيل المرحلة وتاريخها ومعطياتها.

والمجتمع هو جمعٌ من الأفراد تربطهم روابط عقيدية وعاداتية وتقاليدية وعُرفية ومصالح حيوية، يستقرون في بقعة من الأرض، وبما أنهم يجتمعون على تلك الروابط المشتركة، فمن

---

[١] . ميخائيل باختين(٢٠٠٩)، **الخطاب الروائي**، ت:محمد برادة، (ط١)، القاهرة: رؤيا للنشر والتوزيع، ص١٢٢.

المنطقي أن يتولد عنهم خطاب ثقافي مشترك، ناتج بحكم ذاك التجمع والاشتراك في تلك الروابط الإنسانية والمساحة الجغرافية.

ولعل هذا الخطاب الثقافي الناتج عن المجتمعات يمثل سلطة عليها في نهاية المطاف، تحتكم إليه الشعوب داخل مجتمعاتها.

من هنا جاء الدمج بين الخطابين، ذلك أن المجتمع هو من يخلق الخطاب الثقافي والخطاب الثقافي يمارس سلطة على المجتمع فيما بعد.

وإن كنّا قد فصلنا الخطاب السياسي بدءاً فهو من أجل تسهيل الدراسة لا غير، على الرغم من تلازمهما عند ميشيل فوكو، فقد عرّف الخطاب الاجتماعي والسياسي بأنه: **"الخطاب الإنساني الذي يصدر عن المجتمع وزعمائه وأفراده، ويكشف عن صراع هؤلاء والمصالح والإرادات والقوى الاجتماعية والتنظيمات السياسية المختلفة"**.[١]

*المبحث الأول: فدوى طوقان (رحلة جبلية رحلة صعبة_الرحلة الأصعب)

_أولا: الخطاب اللاعقلي. دمج بين الدين والخرافة والبِدع.

تُجلي السيرة الذاتية لفدوى طوقان ملامح خطاب لا عقلي يدمج بين الدين والخرافة والبدع دمجاً يحوّل البدعة إلى تشريع، والتشريع إلى خرافة، والمحرمات إلى مباحات، وهو لا يدعو إلى الاستقلالية القيمية، كما أنه لا يقف على الثوابت الإسلامية، وقد كان هذا الخطاب ناطقاً باسم المجتمع الذي عاشت فدوى فيه.

ولعل اللافت في سيرة فدوى اتجاه خطابها الديني، بأنه يتسم بالسخرية والتنكر لكثير من الممارسات الدينية في المجتمع النابلسي. كان من أهم تجلياتها موقف الدين الإسلامي من حجاب المرأة، ذلك أن رأي فدوى اتجاه الحجاب يرجع إلى تاريخ أبعد من وقت وجوب ارتدائها الحجاب، فهي لا تنفك تصور الحجاب قيداً وسجناً تتوق المرأة إلى الخلاص منه، حتى تنال حريتها وتتنفس نسيمها.

بدأت إشكالية الحجاب عند فدوى تتضح معالمها بعد سنتين على نكبة فلسطين، حيث بدأ التحول يقتحم البنية الاجتماعية، وبدا التغيير يلوح في الأفق، وكان من أهم انعكاساته: رفع الحجاب عن وجه المرأة، فكانت أم فدوى من أول النساء اللواتي فعلن ذلك، تقول فدوى في هذا:

---

[١] . ميشيل فوكو(١٩٨٥)، **نظام الخطاب وإرادة المعرفة**، ت: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، (ط١)، المغرب: دار النشر المغربية، ص٨-١٠.

"كانت أمي أول امرأة من جيلها ترفع الحجاب في نابلس، ومنذ ذلك الحين أخذت تتنفس نسيم الحرية وقد طوى الزمن الجيل المتعصب في العائلة، وكنت أشعر بسعادة غامرة وأنا أرى حيويتها تزداد بفعل انطلاقها من قيود الحصر في السجن الأثري المقيت"[١].

وفي مقابل هذه الصورة المتحررة للمرأة التي تدعو لها فدوى في خطابها، فإن خطابها لم يتوقف عند ضفاف هذه المسألة، فراحت تسخر من بعض الممارسات الدينية المتجسدة في شخصية عمتها **"الشيخة"**، كمثل التسبيح بالمسبحة الألفية التي كانت تملكها، ثم وصفت صلاتها قائلة: **"أما الشيخة فكان أداؤها لفريضة الصلاة يحمل طابع المبالغة والتصنع. كان هناك دائماً شيء مصطنع وغير حقيقي لشدة المبالغة في مسرحة أدائها للصلاة، وكانت تعتريها أحياناً حالات من الدروشة، فتشرع تهتز هزات عنيفة وتحرك رأسها بعنف يميناً وشمالاً مع ترديد اسم الله.. الله.. إلخ تلفظه بعجلة وبلا توقف، ويأخذ الزبد يتراكم على طرفي فمها كلما أمعنت في حركات الدروشة"**[٢].

تقدم فدوى خطابين دينيين من خلال عمتها الشيخة وأمها، خطابين يتقابلان ولا يلتقيان، أحدهما هو صورة المرأة المتدينة التي تصطنع في تطبيقها طقوس الدين وتبالغ في أدائها؛ مازجة هذا الفهم الديني مع حتمية التعالي والفوقية والغطرسة، فهي التي تؤم النساء الساذجات اللواتي يصطحبن أطفالهن المرضى ومعهن أباريق الماء كي تتلو الشيخة آيات القرآن؛ فتحل البركة في الماء فيشفى الأطفال. وهي في الوقت نفسه تعد نفسها من الطبقة العليا التي تنظر إلى الطبقة الأخرى بنظرة متعالية ومترفعة، وتمنح نفسها حق الشعور بعلية القوم، ودونية مقام الطبقة المقابلة لطبقتها المنتمية إليها.

أما الثاني فهو المتبنى من والدة فدوى التي كانت تجنح نحو التحرر والابتعاد عن التعصب الديني في كل أشكاله، كما أنها تستهجن التعالي الطبقي الذي كانت الشيخة تتصرف على أساسه. والدة فدوى كانت ترى فلسفة الموت رؤية ديمقراطية، فالموت يساوي بين كل الناس. والإنسان عندها يحمل مفهوم الأخوية الشاملة، بغض النظر عن دينه وعرقه ولونه ومعتقده، هو إنسان في نهاية الأمر، وهو ما يجعله متساوياً مع أخيه الإنسان.

لعل تلك الرؤية الدينية لأم فدوى هي ذاتها التي منحت فدوى تلك المساحة الفضفاضة في تقبل اليهود كونهم يمثلون ديانة أخرى، غير ممثلين عدواً للشعب الفلسطيني. يبدو أن والدتها هي التي صكت لها مفاتيح الخطاب المتسامح مع الأديان الأخرى، لتمثل الخطاب المتحرر من قيد الأعراف

---

[١] . رحلة جبلية رحلة صعبة، ص٢٧.

[٢] . السابق، ص٣٤.

والتقاليد السائدة والمتقبل الأديان الأخرى وينفتح عليها ويتسامح معها. كما ألمحنا لذلك آنفاً في خطابها السياسي.

والبادي _حين استقراء نص فدوى طوقان_ أنها تسخر من بعض التطبيقات الدينية التي يمارسها البعض.

تقول في سيرتها: **"وكنت أستغرب بدوري كيف يمكن أن يتخذ إنسان، ناهيك بشيخة متدينة مثل تلك المواقف القاسية، غير أنني أدركتُ فيما بعد نفاق الشيخة الديني، فما استطاع تدينها أن يشذب أحاسيسها ومشاعرها الإنسانية، ولم تكن لتفقه المعنى الحقيقي للدين، وأنه محبة ورحمة وحسن معاملة، فلقد كانت أمية في عقلها ومشاعرها إلى جانب أميتها الأبجدية"**[١].

وقد يتلمس المتلقي ذاك الخطاب المتحرر دينيا في غير موقع من سيرة فدوى، وعلى غير شكل، فهي لا تحرم المحرمات كما أتت عليها الشريعة الإسلامية بل إنها تصرح أنها تنأى عن أمر حرمه الإسلام، لا لتحريمه، بل لأن نفسها تعيفه ولا تستسيغه. مسندة ذلك إلى عرف اجتماعي يقدم أكل لحم الخنزير تقديماً مشمئزاً، تقول فدوى في سيرتها حينما كانت في كلية لتَعلُّم الإنجليزية في لندن: **"التمت الجموع في قاعة الطعام العتيدة. كانت الموائد المستطيلة حافلة بأباريق القهوة والشاي، وبالزبد ومربى البرتقال والخبز المحمص، بعد ذلك تأتي وجبة الفطور الانكليزية الشهيرة، البيض المقلي والبيكون (لحم الخنزير المملح). تركت شريحة البيكون على حالها، ذلك أنني قليلة الميل إلى تناول اللحوم لا سيما الأحمر منها، بالإضافة إلى الاشمئزاز الموروث من تناول لحم الخنزير..."**[٢].

أما الخطاب الآخر المتعلق بالعقيدة فهو خطاب يكشف عن تفشي البدع والخرافة في المجتمع العربي، وهذا الخطاب المقدم من فدوى هو خطاب المجتمع الذي نشأت فيه فدوى طوقان وانتمت إليه، وتبنت الكثير من أفكاره وعاداته ومعتقداته. فهو مجتمع ما يزال يختزل بعض القيم الجاهلية التي جاء الإسلام ناسخاً لها، ناهياً عنها، كالتطير والتشاؤم والتفاؤل، تقول فدوى: **"في بلادنا فلسطين يربط الناس السعد والنحس بالمولود الجديد أو بالفرس الجديدة أو بالمنزل الجديد، فيكون هذا الجديد مبعث تفاؤل أو تشاؤم بحسب ما يرافقه من أحداث سعيدة أو تعيسة"**[٣].

تنتقد فدوى بشدة ذلك الخطاب الصادر عن سلوكات كانت في بيتها تترجم إيمان أهل البيت بالخرافات والاعتقاد بالجن والعفاريت، والتوسل بالتعاويذ والحجب درعاً لشرور الجن والعفاريت، فتعترف أن تلك السلوكات كانت تثير ضحكها ثم حصّنتها ضد الخرافة.

---

[١] . السابق، ص٣٦.

[٢] . السابق، ص١٨٥.

[٣] . السابق، ص٢٠.

وعلى الرغم من انتقادها ذاك الخطاب المشحون بالخرافات والبدع، إلا أنها ما فتئت تقدم خطابها الخاص المؤمن بالتشاؤم والتفاؤل والخوف من الحسد، والكآبة التي تصيبها بعد حلم مزعج.

تقول فدوى في هذا الأمر: **"إن الإنسان يظل محكوماً ببقايا من ميراث طفولة العقل البشري القديم، ميراث الوثنية والوثنيين، بدليل أن هناك حتى بين المثقفين من يؤمن بالخرافة والأحلام رغم كل معطيات العصر العلمية"**[١].

الخطاب إذن، خطاب عقل جمعي بأكمله يحتكم إلى مرجعية أساسها قوة السلطة الاجتماعية والعرفية التي تمارس على أفراد المجتمع وتقوى ببساطة على درء الخطاب الديني والتغلب عليه. إن فدوى بخطابها في نص السيرة تسلط الانتباه على حقيقة أن سلطة المجتمع والعقل الجمعي أقوى من سلطة الدين حتى إن كانت الثانية قد جاءت لتعدل أو تنسخ الأولى.

وعودة على بدء، فإن الخطاب الديني الذي تقدمه فدوى إنما يكشف عن تشويه للدين أو تسطيح لتعاليمه وأموره، حتى تكاد تدرج تعاليم الدين في بنية العرف الاجتماعي، وتسلبها قدسيتها، كونها خطاباً إلهياً له خصوصيته وتفرده، ومن ذلك قولها: **"كنت أسمع عن أشياء مثيرة تميز ليلة القدر دون سواها من ليالي العام، فهناك مثلاً شجرة في السماء تحمل أوراقاً خضراء بعدد أهل الأرض، فإذا كانت ليلة القدر تساقطت أوراق أولئك الذين سيموتون في ذلك العام ونبتت أوراق جديدة للمواليد الذين يولدون"**[٢].

تقدم فدوى ليلة القدر وكأنها ليلة تواطأ الناس على جعلها مميزة، وأضفوا عليها نوعاً من الإثارة، ولم تقدمها على أنها تحمل دلالة دينية مدججة بالحسنات والغفران كما يشير الله إليها في كتابه الكريم في قوله: **"ليلة القدر خير من ألف شهر"**. ذلك التسطيح في طرح الرموز الدينية، إنما يندرج في مساحة خطاب ساخر يسطح مفاهيم الدين وما جاء في الكتاب العزيز من المولى عز شأنه، وإن اختلقنا لها عذرا في كونها تصف ما كانت تعتقده في صغرها، فإن عمرها حين كتبت السيرة يقف عائقاً أمام هذا العذر، فنجدنا نصطدم بقضية مفادها: أتتغير معاني الأشياء في أنفسنا حين يمر الزمن عليها ويخلف بصمته؟ وهل يكون استرجاعها بمثابة استنهاض لذاكرة الطفولة والشباب بكل ما تحمله من براءة تلك المرحلة؟ أم أن ثمة خبثاً ناضجاً يؤَثِّر على خطاباتنا حتى إن كان فحواها يمثل معتقدات الطفولة البريئة؟.

---

[١] . السابق، ص٤٢.

[٢] . السابق، ص١٨-١٩.

_ثانياً: خطاب المرأة:

لقد ركزت فدوى في سيرتها على قضية المرأة، متعرضة لمواقف تبين تطور شكل المرأة داخل المجتمع الفلسطيني من جهة، وتبين الشكل الذي كانت عليه هي نفسها من جهة أخرى. كما يكشف خطابها عن الرؤية التي تطمح فدوى طوقان لتحقيقها بخصوص المرأة في المجتمعات العربية.

لم يخلُ نص فدوى طوقان من الألم والحسرة اتجاه المرأة ذاتاً تمثل نصف المجتمع، إلا أن الأدوار الجندرية التي وزعت على المرأة والرجل في المجتمع العربي كانت تسلب المرأة كثيراً من حقوقها، بل وترفض الاعتراف بها كذاتٍ مستقلة، يمكنها أن تكون منتجة ومؤثرة في المجتمع، بحيث تسهم في تغيير بنيته الثقافية. فالبادي من خطاب فدوى أن المجتمعات العربية آنذاك تنبض بروح الذكورية وتهمش المرأة، وتجعل دورها منحصراً في أروقة البيت، تنفذ أوامر الرجل، وتنصاع إلى أفكاره وإرادته دون أدنى مناقشة.

تقول فدوى في هذا، متخذة والدتها مثالاً على ذلك: **"غير أنني كنت أحس بوجود خيط من الشقاء اللا منظور يمتد في أعماقها، وحين كبرت عرفت مصدر ذلك الشقاء الخفي. إنه الحصار والقهر الاجتماعي المفروض على المرأة في بيتنا... ولقد حدثتني أكثر من مرة كيف كانت تفقد شهيتها للطعام إذا سمح أبي أو عمي لنساء العائلة بحضور مناسبة من مناسبات الأفراح لدى بعض العائلات في البلدة"**[١].

ومن الطبيعي أن يورث هذا الدور للمرأة في المجتمع النابلسي جهلاً وأميةً بحكم مكوثها الدائم في المنزل وعدم تعرض عقلها لأي نوع من أنواع العلم أو التطوير الفكري، فينتج عن هذا مجتمع نسوي متسم بالتخلف عن ركب المتعلمين والمثقفين الذين أكثر ما يظهرون في شريحة الرجال التي تتمتع بكل حقوقها في التعليم والتثقيف والسفر، والتأثر بتطورات المجتمعات والعلوم.

تقول فدوى: **"كانت الصفة العامة للنساء في ذلك الحين هي أمية العقل، ولم يكن تحصيل من يعرفن القراءة والكتابة ليتجاوز مرحلة التعليم الأولى، كانت هناك قلة قليلة ممن أكملن دراستهم في (دار المعلمات) الحكومية في القدس، وكان أعلى مستوى في دار المعلمات هو الصف الثاني الثانوي"**[٢].

حديث فدوى عن المرأة في نابلس تقابله صورة أخرى للمرأة المقدسية، التي كانت تتمتع بحيّز من الحرية افتقدته نظيرتها النابلسية، فالمقدسية امرأة متحررة من قيود الرجل وسلطته عليها، مما

---

[١] . السابق، ص٢٥.

[٢] . السابق، ص١١٥.

أكسبها قوة في شخصيتها، اكتشفت فدوى ذلك البون الشاسع بين صورة المرأة المقدسية والمرأة النابلسية حين انتقلت إلى القدس مع أخيها إبراهيم، تقول: **"كان المجتمع المحيط بي مجتمعاً متحرراً، تتمتع فيه المرأة الحديثة بشخصية لم تضعفها صرامة الرجل وفظاظته، يبدو ذلك واضحاً في لباسها وحديثها وسلوكها الطبيعي في مجتمع رفع الحجاب الحاجز بين الجنسين وأتاح للمرأة الشابة قسطاً أكبر من التعليم"**[١].

وكان خطاب فدوى الداعي إلى تحرر المرأة يطل في كثير من جزئيات النص، منسجماً مع دعوتها إلى تحرر المرأة عقلاً وشكلاً، فهي لا تنفك تبدي سعادة ونشوة اتجاه كل خطوة تخطوها المرأة النابلسية نحو التحرر وإثبات الذات، كان ذلك بدءاً من فرحتها بوالدتها حين أزالت حجاب وجهها، كما نوهنا إلى ذلك سابقاً، مروراً بسعادتها حين تدرجت المرأة في الانفلات من الحجاب رويداً رويداً، إلى أن تخلصت منه، تقول: **"قبل السفور النهائي كانت المرأة في نابلس قد نجحت في تطوير حجابها على مراحل امتدت على مدى ثلاثين عاماً، ففي العشرينات تخلصت من التنورة السوداء الفضفاضة واستبدلتها بالمعطف الأسود أو البني وغيره من الألوان الغامقة، وفي بداية الأربعينات تخلصت من الغطاء الذي كان ينسدل من أعلى الرأس حتى الحضن... أما في أواسط الأربعينات فقد بدأ المنديل الأسود يشف عما تحته. في منتصف الخمسينات طار المنديل نهائياً وراحت الوجوه الجميلة تتحدث بنعمة ربها في هدوء وخفر"**[٢].

بعد ذلك أبدت خطاباً تحررياً يكشف عن سعادتها اتجاه التخلص من قيد الحجاب وسلطته التي يمارسها على المرأة؛ فيكبل حريتها ويجعلها تابعة للرجل ليس إلا، ذلك الخطاب أبان عن الحبل السري الذي يربط المجريات السياسية مع تحول المجتمعات وتغيرها سلباً أو إيجاباً، تقول فدوى: **"في النصف الأول من الخمسينيات خرجت من قمقم الحريم، فمع انهيار السقف الفلسطيني عام ١٩٤٨ سقط الحجاب عن وجه المرأة النابلسية، كانت قد كافحت طويلاً لتتحرر من ملاءتها التقليدية ومنديلها الأسود الكثيف"**[٣].

وتقول في مقام آخر: **"صادف خروجي من القمقم الحريمي مرحلة درامية تمر بها الأمة العربية في عراكها مع الاستعمار الغربي الجديد، فمع سقوط فلسطين عام ١٩٤٨ تزعزع بنيان المجتمع العربي التقليدي سياسياً واجتماعيا وثقافياً، ومع سقوط أنظمة الحكم الرجعية في مصر وسوريا، تنامت الحركات الشعبية في مصر والعراق، وبدأ الفكر الاشتراكي والماركسي يوغل**

---

[١] . السابق، ص١٢٢.

[٢] . السابق، ص١٣٨.

[٣] . السابق، ص١٣٨.

في ضمير الشعوب العربية، موجهاً كفاح الإنسان العربي ضد السيطرة الاستعمارية من جهة، وضد مفاهيم المجتمع التقليدي من جهة أخرى"[١].

تلك النمطية في شكل المرأة النابلسية، وتصنيفها في فئة المقهورين والمقموعين، أورثت المرأة أمراضاً اجتماعية نسوية، تتجلى في خلق شخصيات نسوية تنبني على ثنائية الخضوع والتمرد في آن واحد.

والخطير في خطاب فدوى هو تلك الصورة المقدمة عن المرأة النابلسية الخاضعة لسيطرة الرجل وقهره، والراكعة تحت سلطة المجتمع الذكوري، تلك المرأة الخاضعة هي نفسها تظهر متمردة على بنات جنسها؛ ذلك أن فدوى لم تكن تحارَب في بداية الأمر إلا وكانت الحرب المعلنة عليها حربا نسوية، ففي الوقت الذي بدأت فيه فدوى تنبغ شاعرة كان هذا يعبّد المسافة الشاسعة بينها وبين النساء الأخريات، لأن المجتمع النسوي كان برجوازياً غير قارئ، يهتم بالشكل الخارجي فقط للمرأة، فبدت فدوى في نظره مخلوقة شاذة، غير اجتماعية، لتتسع الفجوة بينها وبينه إلى الدرجة التي كان يسمح لنفسه أن يقلل من شأن فدوى كشاعرة، ويتهمها بنحل الشعر عن أخيها إبراهيم.

كانت المرأة في خطاب فدوى هي الخصم والحكم في آن واحد، فهي نفسها المتظلمة من الاضطهاد الذكوري عليها، وفي نخبة منها: هي نفسها كامرأة تحارب بنت جنسها وتكبل حريتها وتمنعها من التقدم والتميز، وخلق مكانة لها في المجتمع جنباً إلى جنب مع الرجل.

تقول فدوى: **"كان المجتمع النسوي المميز، مجتمع المعلمات يجرح شعوري ويواجهني بمشاعر سلبية تعلن عن نفسها باللقاء غير الودي والمتغطرس الذي كنت ألقاه منهن"**[٢].

إذن فخطاب فدوى طوقان اتجاه المرأة هو دعوة لاستنهاض الهمم المجتمعية، أجل إعطاء المرأة حقها ومنحها دوراً فاعلاً في المجتمع بالإضافة إلى دورها الأصلي في مباشرة الأسرة. هذا جانب من خطاب فدوى، قد بين الظلم والاستبداد الواقعين على المرأة أما الجانب الآخر فهو تحريض على التحرر النسوي في جميع أشكاله.

ومثلما كانت المرأة مضطهدة ومقهورة على الصعيد الاجتماعي، فإنها كذلك على الصعيد السياسي، فقد كانت معزولة سياسياً عزلاً كلياً، ومفرغة من أي محتوى سياسي يمكنه أن يدفع بها إلى الصدارة أو الصفوف الأولى سياسياً، **"كانت الدار أشبه بحظيرة كبيرة تملؤها الطيور الداجنة يُلقى إليها بالعلف فتزدرده دون نقاش، راضية قانعة به، وكان ذلك غاية الغايات ونهاية**

---

[١] . السابق، ص١٤٢.

[٢] . السابق، ص١١٦.

النهايات. كانت رسالة تلك الطيور الداجنة تقتصر على تفقيس الفراخ الصغيرة واستنفاد أيام العمر بين حلل الطبخ النحاسية الكبيرة وبين حطب المواقد الدائم الاشتعال شتاءً صيفاً"١.

المرأة في خطاب فدوى ليس لها سوى كونها تابعة للرجل، قابعة في منزله، لا تحرك ساكناً.

_ ثالثاً: الخطاب السلطوي القمعي:

تحفل سيرة فدوى طوقان الذاتية بالعديد من القضايا التي تصف صنوفاً عدة من السلطات الممارسة على الذات الفلسطينية عامة، والذات الأنثوية خاصة. بل يتعدى خطابها هذا ليقف على السلطة التي تمارسها اللغة حين تصبح أقوى من السلاح في وجه العدو الإسرائيلي.

تشرع فدوى في رسم خطاب قمعي، يبدأ بالرجل اتجاه امرأة _ وهذا تقصيناه في خطاب المرأة_ ثم باللبنة الأولى في المجتمع وهي الأسرة، حيث تمارس الأسرة _بنوعيها: الأصلية والممتدة_ قمعاً واضطهاداً على أفرادها، فارضة عليهم رقابة مستبدة تكاد تلغي خصوصيتهم وتفردهم، فينشأ بذلك جيل متحل بالخضوع والتمرد معاً.

وكانت عمة فدوى **"الشيخة"** تمثل تلك السلطة الأسرية البغيضة التي أذاقت فدوى شتى أنواع القهر الاجتماعي وحجر الحريات، حيث كانت تصرخ في وجهها إذا ارتدت ثوباً قصيراً، وتمنعها من الغناء كيلا تتشبه بالمغنيات، الشيء الذي ينزلها منزلاً منحطاً مقارنة بالعائلات العريقة ومكانتها المترفعة.

تقول فدوى **"حق التعبير عن النفس محظور عليها (الضمير عائد على المرأة)، الضحك والغناء من المحرمات، ويمكن اختلاسها بعد أن يغادر الرجال (الأرباب) إلى أعمالهم، الاستقلال الشخصي مفهوم غائب لا حضور له إطلاقاً في حياتها"**٢.

أما القمع الأشد خطورة فهو قمع العدو الإسرائيلي للمجتمع الفلسطيني عن بكرة أبيه، فهو قمع يتجسد أمام الفلسطيني مع كل شهيق يتنفسه ومع كل ألم زفير يطلقه، يتجسد له في نهب وطنه، وفي احتلال أراضيه، وفي سرقة بيته، بل في إجراءاته الروتينية اليومية التي يخضع لها الفلسطيني في حله وترحاله، ولعل الحادثة التي ذكرتها فدوى بين طيات سيرتها خير دليل على ذاك القمع الممارس على الشعب الفلسطيني، تقول راوية قصة خروجها من أرض فلسطين عن طريق جسر **"اللنبي"**: **"أنظر إلى الوجوه المعذبة حولي، وجوه مغموسة بالعرق والهوان. يعتريني غم عظيم ويلفني حزن أعظم، يشتعل في داخلي الغضب الملتهب...بعد سبع ساعات من**

---

[1] . السابق، ص١٣٣.

[2] . السابق، ص٤٠.

الانتظار القاتل والعذاب والتعب والغضب والقيظ اللافح، حملتني سيارة تكسي مع ستة مسافرين آخرين لتعبر بنا جسر اللنبي إلى الضفة الشرقية"١.

ثم تغدو لتلج خطاباً آخر، خطاباً سلطوياً إلا أنها هي التي تمسك بزمامه، وتحتفظ بحق ممارسته على العدو، إنها سلطة لغة الشعر التي راحت تجلد بها الكيان الصهيوني، وباتت قصائدها السياسية تفعل فعل الرصاصة في الجسد. هكذا صورتها فدوى في قولها: **"وحين تساءلت السيدة الصحفية عما إذا كنت أعتقد_كشاعرة أن الشعر والروح التي تمليه هما أقوى من طائرة الميراج وأقوى من الدبابة؟ قلت: يبدو أن ذلك كذلك بطريقة أو بأخرى من وجهة النظر الإسرائيلية، بدليل أن السلطان الحاكمة تمنع قراءاتي الشعرية وانتشارها بين الجماهير...حقاً إن للشعر قوته المعنوية، ولا جدال في قوة طائرة الميراج والدبابة، غير أن حقيقة أن الشعر يمتلك قوة معنوية ومحرضة تظل قائمة، إنها تزعج المحتل لأنه يدرك مدى تأثيرها في الجماهير، ولا ننسى أن قصائد شعراء المقاومة إبان الاحتلال النازي لفرنسا كانت توزع بين الجماهير الفرنسية بطريقة سرية وكأنها قنابل ومتفجرات"**٢.

ومثلما آمنت فدوى بسلطوية اللغة وتأثيرها الفتاك على الشعوب، فإنها في المقابل قدمت اللغة العربية وقد غزتها اللغة الفارسية إبان الاستعمار وبعده، فكشفت بذلك عن مرحلة الضعف التي تملكت الأمة العربية، واستلابها صفاء لغتها، وهذا دأب الأمم التابعة، حين تسبقها أمم عسكرياً وثقافياً وحضارياً وعلمياً، وتمسي تلك الأمم الضعيفة تابعة، تنكشف تبعيتها تلك في الغزو اللغوي الذي يصيبها.

لقد شحنت فدوى نصها بخطاب يكشف عن تنوع السلطات القمعية التي تؤثر على البنية الاجتماعية، وتسهم في خلق ثقافات تسود المجتمع وتحكمه، بدأت تلك السلطات القمعية بالأسرة، ومرّت بسلطة العدو الإسرائيلي على الشعب الفلسطيني، ثم بسلطة المجتمع التي تقيد أفراده. إلى جانب سلطة الدين التي كبّلت فدوى وخنقت بعض حريتها، فانجلى عن هذا خطاب تفلتي، أو لعله خطاب ديني مشوه، هو خطاب الاستلاب والذوبان، الذي يسخر في كثير من الأحيان من الموروث الإسلامي.

لعل تلك الصنوف عن القمع والإخضاع، هو ما ولّد في نفس فدوى على الصعيد النفسي توقاً جامحاً نحو الحرية، فهي لا تنفك، تذكرها بشيء من التمني والحسرة والألم بعد كل بضع صفحات، ويتجلى ذلك بوضوح في قولها: **"كان الإحساس بالحرية والانطلاق بعيداً عن جو البيت**

---

١. الرحلة الأصعب، ص٦٦_٦٨.

٢. السابق، ص٩٢.

الأثري المختنق بالمحظورات، وبالأوامر والنواهي التي لا أول لها ولا آخر، كان ذلك الإحساس بالحرية يملؤني بفوحان الحياة؛ ففي تلك اللحظات الباهرة كان يستولي عليَّ نهم حسي لالتهام الوجود، وتجتاحني رغبة الامتلاك، فأتمنى لو كانت تلك الأشكال الحية المختمرة بخميرة الحياة المتفتحة. شيئاً يمكن أن أضم عليه راحة يدي، أو أحتضنه إلى صدري، أو آخذه معي لأخبئه تحت مخدتي مع أشيائي الطفولية المخبأة هناك"١.

_ رابعاً: خطاب نقدي "في نقد الشعر":

تتعرض فدوى في خطابها النقدي _من خلال تجربتها مع الشعر_ إلى إشكالية في عالم النقد، ألا وهي: الفن لأجل الفن، أم الفن لأجل الحياة. فقد جسدت واقعياً صراع الشاعر مع معطيات الحياة؛ لأجل ولادة قصيدة جديدة تتناسب وسياق الحال المعيش.

فللشاعر موقف خاص اتجاه الواقع الاجتماعي، ينعكس في شعره حين يحاول إنشاء معادل لتلك القضايا يتوافق ومتطلباته ومرتضاه، بكلام آخر: أي أنه إن لم يستطع تغيير ما لا يرتضيه في مجتمعه _وليس هذا واجبه_ أو إن لم يقوَ على التأقلم معه، والرضا به يسعى جاهداً إلى بناء عالم يرضاه ويستكين له، وإن كان هذا ما يفرق الشعراء عن الآخرين فإن قصيدة الشاعر هي المرآة التي تعكس عالمه، وتدخل المتلقي إلى ذلك العالم وتصور له رؤاه.

لذلك لم تستطع فدوى تلبية طلب والدها، الذي كان يلح عليها كي تكتب قصيدة سياسية في الوقت الذي كانت تخضع فيه لسلطة المجتمع والأسرة اتجاه المرأة، فتبقيها في المنزل معزولة عن كل الأحداث الخارجية التي يمكن أن تتحول إلى مادة يعالجها الشاعر في قصيدته، تقول فدوى:
"إن على الشاعر أن يعرف الحياة والعالم من حوله قبل أن يعالجها في شعره، فمن أين آتي بالمادة الأولية الأساسية المناسبة؟ من أين يتوفر لي الجو الفكري والنفسي لأكتب مثل ذلك الشعر؟ هل أستمده من قراءة الجريدة التي كان أبي يحضرها في ظهيرة كل يوم حين يعود إلى البيت لتناول الغداء؟ إن قراءة الصحف على أهميتها، لم تكن كافية لانبعاث جذوة الشعر السياسي في أعماقي"٢.

فدوى إذن تنتمي في خطابها إلى مدرسة الفن لأجل الحياة، وإذا كان الشعر هو أحد أعمدة الفن، وأكثرها تميزاً وخصوصية، فإنه واقع تحت طائلة خطابها. فهي كثيراً ما تشير في نصها إلى أن الشعر كان يكتسب معناه ومواضيعه من نبض الشارع العربي، ويستقي مفرداته من الهم العربي الساري بين أوصال المجتمع، و"مع هبوب رياح التغيير والثورات خرج الشعر من بروج

---

[١] . رحلة جبلية رحلة صعبة، ص٤٥.

[٢] . السابق، ص١٣٢.

الترف؛ ليواكب مسيرة الجماهير العربية فاعلاً ومتفاعلاً مع تطلعاتها إلى التحرر من القهر والاستغلال، وأصبحت قضية الشاعر جماعية وبعيدة عن الفردية"١.

وإذا كانت لفظة الشعر عصية على التعريفات الكثيرة التي تناولت ماهية الشعر، فإن فدوى عرّفت الشعر في غير موضع تعريفات تقارب الشعر حيناً وتبتعد عنه حيناً. تقول في تعريفه هو: **"انعكاس الحياة بأوضاعها المختلفة"**٢، وفي موضع آخر: **"يظل الشعر هو الرد الأدبي الأسرع على الأحداث والتحديات، ذلك أنه بطبيعته لغة الانفعال والاشتعال العاطفي، من هنا، فهو بالتالي أكثر تلقائية من أشكال التعبير الأدبية الأخرى، كالقصة والرواية والمسرحية. فهذه الأشكال من التعبير تحتاج إلى البعد الرابع، البعد الزمني، كما أنها تحتاج إلى حال من التأمل والاختمار الفكري قبل أن تخرج عملاً أدبياً يقوم بالدور الفعال والدعوة إلى تغيير الواقع البشع المرفوض"**.٣

وتقول: **"إن للشعر قوته المعنوية"**٤، لذلك هي تعده مؤثراً فاعلاً في التأثير على المجتمعات، بل وتغييرها، فإن كان الشعر هو ديوان العرب عند أجدادنا، فهو عند فدوى يمثل قنبلة موقوتة مستعدة للانفجار في أي وقت في وجه العدو الإسرائيلي، لذلك كان أن منعت أشعارها من النشر، وحظر تداولها أو بيعها في المكتبات.

ثم تجلى خطابها عن تلك السلطة اللغوية التي يمتلكها الشعر؛ إذ لا يمكن نفي وظيفة الإبلاغ عن الشعر، إلا أن لغة الشعر لها سلطة تتجلى في قدرتها على حمل جنين الثقافة السابقة والمعاصرة للشاعر، واختزال تلك الثقافة والموروثات في مفردات لو حاولنا ترجمتها أو تغييرها لفقدت الكثير من بريقها ووهجها، لذلك فلغة الشعر عند فدوى أشد لغات الأنواع الأدبية استعصاء على الترجمة، تقول: **"الشعر يفقد الكثير من وهجه حين يترجم إلى لغة أخرى، هذا الوهج الذي ينبعث من اللفظة الواحدة، عدا المعنى العقلي الذي تحمله، يحتشد قدر كبير من المشاعر والأصداء، والظلال التي يصعب نقلها في الترجمة، إذ تكون محملة بتراث متراكم من تجارب الأمة ومشاعرها المخزونة وذكرياتها"**٥.

لقد استطاعت فدوى التغلب على ذاتها شاعرةً حين كانت تستهجن طلب أبيها إليها بأن تؤلف قصيدة سياسية، فبعد خروجها من قمقم الحريم تجاوزت فدوى تلك المرحلة، وأمست تواكب

---

[1] . السابق، ص١٤٢.

[2] . السابق، ص١٥١.

[3] . الرحلة الأصعب، ص٣٧.

[4] . السابق، ص٩٢.

[5] . السابق، ص١٥٨.

الأحداث السياسية بسيلٍ جارف من القصائد التي تحاكي الواقع الاجتماعي والسياسي، وتقدمه من خلال منظورها السياسي، فكتبت قصيدة **"لن نبكي"** كحصاد لوقفتها المتألمة بين شطري القدس، الشرقي والغربي، ولوقوفها أمام ركام البيوت العربية في يافا عند زيارتها لها، ثم كتبت قصيدة **"الفدائي والأرض"** التي نظمتها على أثر استشهاد الفلسطيني: مازن أبو غزالة في معركة "طوباس"، هذه المعركة قامت بين المقاومين الفلسطينيين والجيش الإسرائيلي بعد الاحتلال الصهيوني بشهور.

ولم تقف فدوى عند هذا الحد، بل قدمت خطاباً واضحاً يثبت ويؤكد أن الشعر إنما هو خادم للمجتمع ومرآة صادقة تعكس تغير بنيته الاجتماعية والسياسية والأدبية، فأتت على ذكر سجال شعري حدث بينها وبين محمود درويش، حين اجتمعت معه في إحدى الأماسي، تقول: **"قرأ محمود علينا مسودة رباعيته المهداة إليَّ "يوميات جرح فلسطيني"**، ولعل هذا هو المكان المناسب لأذكر أن محموداً حين قال في الرباعية الثانية من هذه القصيدة: **لم نكن قبل حزيران كأفراخ الحمام.**

ولذا لم يتفتت حبنا بين السلاسل

نحن يا أختاه من عشرين عام

نحن لا نكتب أشعاراً ولكنا نقاتل

إنما كان يشير إلى قولي في نهاية قصيدتي التي نشرت قبل ذلك في جريدة الاتحاد، وفيها أخاطب الصديق الذي حالت حرب حزيران دون لقائه في القدس في أول أيام الحرب:

...لو أنني يا صديقي كأمس

أدل بقومي وداري وعزي

لكنت إلى جنبك الآن، عند شواطئ حبك أرسي

سفينة عمري

لكنا كفرخي حمام"[١]

ولعل مما ينسجم مع خطابها النقدي الذي أفاد بأن الشعر هو مرآة المجتمع في حركته ونبضه الداخلي هو إشارتها إلى ذلك التفاعل الحيوي الذي نشأ بين كتّاب الضفة والقطاع، وكتّاب وشعراء فلسطينيين مقيمين في الجزء المحتل من فلسطين منذ ١٩٤٨، على الرغم من الحصار الشديد الذي مارسته الدولة الإسرائيلية بتقطيع أوصال الأراضي الفلسطينية ومحاولة تهشيم أي كيان متحدّ يمكنه أن يجسد الرؤية الفلسطينية، أو يجمع بين الفلسطينيين تحت أي هدف.

---

[١] . السابق، ص٢١_٢٢.

ولا يسع المرء إلا أن يذهل أمام البون الشاسع، بل المتناقض بين خطابي فدوى طوقان السياسي والاجتماعي الثقافي؛ ذلك أنها كانت تقدم اليهود في خطابها السياسي (النثري) بأن منهم من يمكن أن يكون صديقاً حميماً لها، لبعده عن التطرف الصهيوني، بينما نجد ما يناقض هذا الطرح في خطابها الاجتماعي والثقافي، وتحديداً في (شعرها) فهي ما فتئت تشير إلى فحوى قصائدها السياسية المثقلة بالهم الفلسطيني، والمتظلمة من مجازر هؤلاء الأعداء التي يمارسونها على الفلسطينيين.

البادي، أن فدوى تكشف في سيرتها من خلال نصيها: رحلة جبلية رحلة صعبة، والرحلة الأصعب عن خطاب انهزامي وهش، يفضح هزيمة مرحلة بأكملها على الصعيد السياسي والديني والاجتماعي والثقافي.

المبحث الثاني: هشام شرابي (صور الماضي)

أولاً: الخطاب اللاعقلي: وعي بواقع الخرافات والبدع.

على الضفة المقابلة لضفة خطاب فدوى طوقان اللاعقلي، يقف خطاب هشام شرابي، ففي الوقت الذي كشفت فدوى عن الخطاب اللاعقلي المتجلي في تصديق المجتمع للخرافات والموافقة على ممارسة البدع، ثم دعت إلى خطاب ديني متفلت، فإننا نرى عند هشام موقفاً مغايراً اتجاه تلك الظواهر الاجتماعية السائدة في المجتمع الفلسطيني آنذاك.

سخّر هشام غير مرة قصصا وحكايات رواها في سيرته الذاتية، عن سلوك جدته الداعي إلى اتباع البِدَع، كي تصور ذلك بأنه تحلٍّ بالدين الإسلامي وتعاليمه وحب للرسول صلى الله عليه وسلم، فقد سمعت جدة هشام في نشرة الأخبار أن شعرة النبي (شعرة ذقنه) ستصل إلى جامع اللبابيدي المحاذي لبيت جده في عكا **"وستقام عليها صباح العيد، كانت تتحدث إلى خالتي ثم تمتمت بخشوع وهي تمسح وجهها بيديها: اللهم لبيك، ثم التفتت إلى جدي الذي كان جالساً يدخن نصف سيجارة بهدوء وقالت: سمعت، سمعت؟ مرة بالعمر تأتي بركة مثل هذه البركة"**[١].

لقد شحن هشام هذا المقطع النصي بالسرد الحواري خدمة لتبيان خطابين متباينين يعكسان معتقدين اتجاه قضية ارتباط البدع بالتدين، فأسند إلى جدته الخطاب السائد آنذاك في فلسطين، المؤمن والمنشغل بمثل هذه القضايا، وتنصَّلَ هو من هذا الخطاب، واضعاً نفسه في خانة مقابلة

---

[١] . صور الماضي، ص٦٢.

تتبنى خطاباً مقابلاً لهذا الخطاب، وانكشف هذا في قوله: **"وسألتُ جدتي: وكيف تعرفين أن هذه فعلاً شعرة النبي"**[١]. هذا السؤال الاستنكاري الذي وجهه هشام لجدته كشف عن تشكيكه بما تعده جدته حقيقة لا خلاف حولها. بل ربطت تلك الحقيقة المطلقة بسياق ديني حقيقي حين أجابته بغضب: **"شو هالحكي. هذه شعرة من ذقنه الكريمة وبس تذكر اسم رسول الله، قول صلى الله عليه وسلم"**[٢]. لقد ربطت جدة هشام بين البدعة وأمر ديني حقيقي تجلى في أحاديث كثيرة للرسول الكريم.

فأضفى ذلك الربط على السياق قدسية وسلطة دينية يقف المرء أمامها مكبل اللسان غير قادر على دحضها أو مناقشة أمرها.

"ثم التفتت إلى جدتي قائلة: هيك بيعجبك. هالصبي رح يصير كافر"[٣]. البادي من تلك الحوارية أن المجتمع آنذاك يكفر كل من يخرج عن سرب المعتقدين والمؤمنين بتلك البدع، ولم تكن جدة هشام وحدها من تتبنى ذلك الخطاب وتجسده سلوكاً، بل كان عدد هائل من الناس قد احتشدوا، وطفح بهم الجامع؛ كي يحصلوا على شعرة ذقن الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام.

كان واضحاً في سيرة هشام أنه يُجلي عن البنية الثقافية التي كانت تحكم المجتمع آنذاك. فآثر دحض الخطاب اللاعقلي وتبيان موقفه منه عن طريق سرد الحوارات بين شخصيات استجلبها في سيرته لتفي بهذا الغرض، معرياً الواقع الاجتماعي ومعتقداته المتبناه.

ومن ذلك ذكره لشاب اسمه داهش بك كان يتردد على بيت جده، وقد اشتهر في الأوساط الاجتماعية بقدرته على التنويم المغناطيسي والتنبؤ بالمستقبل. وقد قدم هشام رؤية حول تلك المرحلة التاريخية من خلال حديث دار بينه وبين داهش بك بعد مرور سنوات عديدة على لقائهما الأول في بيت جده، ليلتقي معه هشام في إحدى مقاهي الروشة في بيروت، وكان من أهم رسائله التي تصب في خطاب هشام شرابي هو قوله: **"الناس بتحب الروحانيات خصوصاً إذا كانت مرتبطة باللاروحانيات، ثم ابتسم ابتسامة فاترة وقال: لا تظلمني ولا تظلم الناس، أنا لم أكذب على أحد، الناس تريد الهرب إلى الماضي. إلى المستقبل، إلى العالم الآخر، الناس تريد الاتصال بالأرواح للخروج من كابوس الحياة. الصوت الذي يسمعونه من عالم الموتى هو صوتهم صوت الموت الصادر من أعماقهم"**[٤].

---

[١]. السابق، ص٦٢.

[٢]. السابق، ص٦٢.

[٣]. صور الماضي، ص٦٣.

[٤]. السابق، ص٧١_٧٢.

يشكل حوار داهش بك هذا الكلمة المفتاحية التي تفض الغشاء عن الخطاب المراد لهشام شرابي فالذات العربية تعيش الهزيمة في أوجها متجلية في الاحتلال الإسرائيلي، والأعراض الموهنة التي لازمتها بعد مغادرة الاستعمار. وتلك المرحلة الهشة على جميع المستويات، مما أدى إلى الخواء في العقل الجمعي، وباتت البدع والإيمان بها هي حقيقة مجتمع بأكمله وخطابه المقدم عن تلك المرحلة. مجتمع يفر من الواقع المعيش إلى واقع ميتافيزيقي مفترض لعله يجد فيه ملاذاً وسكنى.

أما على الصعيد الشخصي فقد قدم هشام خطاباً حضارياً متسامحاً مع الأديان الأخرى ومنفتحاً عليها ومتقبلاً لمعتنقيها دون أدنى تردد أو ريب، بل مقبلاً عليهم ينهل من ثقافاتهم وعلمهم. وذلك انطلاقاً من تبني خطاب إنساني يبحث عن المشترك الإنساني والقيم الكونية، ويرفض التوقع والانغلاق داخل بوتقة ثقافية واحدة.

ولعل حضور (حزقيل جوري) أستاذاً ترك بصمته في حياة هشام شرابي، لعل حضوره في سيرة هشام، وهو اليهودي العراقي، خير إثبات على الخطاب الديني المتسامح الذي ينادي به هشام، يقول: **"تعرفت إلى حزقيل جوري في سنتي الأخيرة في الاستعدادية، وكان لقائي به حدثاً هاماً في حياتي. كان جوري عراقياً يهودياً من بغداد (آنذاك لم نكن نعير دين الشخص أو هويته أدنى اهتمام، هويته الوحيدة كان يقررها مسلكه الشخصي)... قامت صداقتي بحزقيل جوري، كما لم تقم صداقة أخرى في تلك الفترة من حياتي... كلما زرت معرضاً للصور أو حضرت أوبرا أو مسرحية، يمر بخاطري شبح حزقيل جوري، هو الذي جعلني أقرأ أول مسرحيتين في حياتي..."**[١].

لم يقدم هشام خطاباً يسفّه الآخر ويحط من شأنه كونه من دين أخر ومن جنسية أخرى. إنما جاء خطابه منفتحاً عليه ومتسامحاً معه، بل معترفاً بفضله عليه ومشيراً إلى ثقافته وتميزه العلمي.

لم تكن شخصية جوري هي المثال الوحيد المدلِّل على خطاب شرابي ذاك، بل إن الأمر انسحب على معتنقي الدين المسيحي أيضاً كأستاذه شارل مالك المناصر للفلسفة المثالية والمؤمن بالقيم العليا: العقل والحرية وقيمة الإنسان، إلا أن ما فرق بينه وبين هشام شرابي هو تلك السلطوية الفكرية التي كان مالك يمارسها، فلا يقبل الاختلاف أو المعارضة، الشيء الذي فرق بينهما فيما بعد.[٢]

---

[١] . السابق، ص١٢٦ _ ١٢٧.

[٢] . انظر، صور الماضي، ص١٧٣.

أما الشخصية الثالثة فهي ميخائيل نعيمة المسيحي الديانة أيضاً، المعتنق البوذية لاحقاً، وقد اتخذ هشام مساراً في الحديث عن ميخائيل ينسجم مع طرحه المنادي بالتسامح مع الأديان الأخرى والانفتاح عليها، فقدم صورة عن علاقته بنعيمة ترسم علاقة التلميذ بمعلمه الروحي، الذي يتبناه في اتجاهاته الفكرية.

كانت هناك إشارات واضحة في نص سيرة هشام شرابي تعكس خطابه الذي يدعو إليه، رغم اختلاف واقع المجتمع الذي عاش فيه هشام، سواء أسرته المحيطة أو السياق الاجتماعي الذي عاش ونما فيه.

_ ثانياً: الخطاب السلطوي، النظام الأبوي:

على الرغم من المكانة الريادية التي اتخذها هشام شرابي _مفكراً ومثقفاً_ في تناوله قضية النظام الأبوي، وإفراده كتاباً يحمل عنوان النظام الأبوي، فقعّد لتلك النظرية، وتناول انعكاساتها على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي، وحولها إلى نظرية يحكم المجتمع العربي، على الرغم من ذلك كله إلا أن خطابه في سيرته الذاتية لم يكشف تمام الكشف عن معاناة شخصية عاشها مع والده فأورثت في نفسه تلك النتائج التي ينظمها في كون الأب يمارس قمعاً وتسلطاً على أبنائه، وينسحب ذلك على المجتمع العربي، فينتظم في علاقات عمودية، يتلقى فيها الأدنى أوامره من الأعلى، كالابن من الأب، والمرءوس من الرئيس والمرعي من الراعي...إلخ.

لقد كشف هشام عن خطاب متزن في علاقة الابن بأبيه على الصعيد الشخصي، فما فتئ يأتي على علاقته بوالده إلا ويبيّن _في كثير من الأحيان_ طبيعة العلاقة بينهما، فهو لم يكن الابن البكر في العائلة، ذلك أن لوالده أربعة أطفال من زوجة سابقة لوالدة هشام توفيت قبل زواج والده من والدته. كان لهشام أخوة غير أشقاء: أختان وأخان، لذلك لم يعانِ هشام من عقدة الابن الأول كما يقول في سيرته.

ومما أسعف علاقتهما وجعلها شبه خالية من السلطوية هو جنس هشام كذكر. ففي الوقت الذي عانت فيه فدوى طوقان من القمع الأسري والمجتمعي لكونها أنثى في مجتمع ذكوري يهمش الأنثى ويحارب وجودها منذ الولادة _على دأب أهل الجاهلية_ في الوقت ذاته كان هشام كونه ذكراً ينعم بما افتقدته فدوى، يقول في سيرته:

"كثيراً ما اصطحبني والدي معه إلى السوق في الصباح لشراء حاجيات البيت، كما كان يفعل الكثيرون من الآباء مع أبنائهم الذكور في مثل سني (لم أر أباً يأخذ ابنته معه)، كانت محطتنا الأولى سوق الخضار..."[١].

ذلك الاعتراف من هشام بأنه لم يرَ أباً يأخذ ابنته معه، إنما يثبّت فيه خطاباً سلطوياً قمعياً اتجاه جنس الإناث، وفي المقابل منح الحرية وغرس ثقافة الذكورية في نفس الصبيان منذ الطفولة المبكرة، ويتجلى ذلك في السلوكات التي يسلكها الآباء اتجاه بناتهم وأبنائهم، إلا أن بذرةً انزرعت في شخصية هشام شرابي في طفولته المبكرة أثمرت فيما بعد ذلك التبني الفكري اتجاه المجتمعات، التي أطلق عليها هشام في أبحاثه: مجتمعات خاضعة للنظام الأبوي، تلك البذرة انغرست حين كان والد هشام يصطحبه معه إلى مناسبات متباينة، يضطر فيها هشام إلى الجلوس بصمت وتهذيب قرب والده، ويختلجه الملل، ويشعر بالجوع، ولا يقوى على الاعتراض أو الامتناع عن مرافقة والده إلى تلك الاجتماعات والمآدب السياسية، لذلك يقول معترفاً: **"من هنا رفضي في بذوره اللاشعورية، للثقافة الأبوية"**[٢].

وإن حاول هشام شرابي التجرد من مشاعره اتجاه أحداث حياته الماضية _وهذا دأبه في معظم سيرته_ إلا أن نص سيرته في بعض مواقع منها كان يكشف عن خطابه اتجاه بعض الأمور، وإن كان ذلك بصعوبة نصف بالغة.

فقد صدر صوت في السيرة يكشف صورة والد هشام المتمثل في ذهنه، ذلك أن ثمة حدوداً مرتسمة بين الأب وابنه تمنعها من تبادل أي نكات مضحكة على سبيل المثال، أو تحول العلاقة بينهما إلى علاقة دافئة تميزها عن العلاقة المعهودة الموروثة للآباء اتجاه الأبناء، يقول هشام: **"كانت العلاقة بيني وبين أبي طقوسية، لم أسمعه مرة يروي نكتة أو يضحك بملء قلبه. لا أذكر أني دخلت معه يوماً في حوار أو حديث شخصي، أو أننا ضحكنا سوياً حول أي موضوع. كان عندما يعتريه الغضب، يصيح بأعلى صوته، فيسكت الجميع. لا أظن أني تعلمت منه شيئاً. لم يكن يسألني أبداً عن دروسي، لا في المدرسة الابتدائية ولا في الجامعة، في حين كانت أمي تنتظر علاماتي، عند نهاية الفصل بفارغ الصبر، أما هو فكان يلقي نظرة سريعة على العلامات دون اهتمام أو تعليق"**[٣].

ويبدو أن هذه الصورة النمطية للأب العربي التي ألهمت هشام شرابي ليؤصل لنظرية النظام الأبوي، كانت تنسحب على رجالات المرحلة الزمنية كلها، لأننا سنلمس هذا بوضوح عند إدوارد

---

[١]. السابق، ص٨٥.
[٢]. السابق، ص٨٨.
[٣]. السابق، ص٩٣_٩٤.

سعيد في علاقته مع والده، وما خلفته تلك العلاقة في نفس إدوارد، وإن كان هذا الأخير قد استعمل قلم الحرية التامة والصراحة المطلقة في سيرته؛ بينما كان هشام متحفظاً للغاية، أو لنقل إنه كان حريصاً في طرحه لقضاياه جميعها.

وكيلا يتهم البحث بأنه يلوي عنق النص كي يخدم الخطاب المراد، فإننا سنقف موقف الوسط اتجاه خطاب هشام السلطوي، فقد ألمح هشام في نصه إلى أثر سلوكات والده معه في دفعه نحو تبني خطاب السلطة الأبوية، إلا أنه صرح في غير موضع إلى خطاب مفاده: أن العالم العربي يخضع في مجتمعاته إلى السلطة الأبوية التي تحكمه وتمنعه من التقدم على الصعيد السياسي والثقافي والفكري.

وإن كان هشام شرابي قد تفلت من هذه السلطة، ولم تترك أثراً بالغاً عميقاً في شخصيته، فإن هذا لا ينفي حقيقة تفشي تلك السلطة في مجتمعاتنا العربية، يقول هشام معترفاً بأنه كان محظوظاً في عدم التعرض المباشر للنظام الأبوي: **"كنت على جانب كبير من الحظ بأني التحقت منذ الصغر بالمدارس الأجنبية التي لم أتعرض فيها إلى الثقافة الأبوية التقليدية وأساليبها القمعية، وكنت محظوظاً خصوصاً أني درست على مدرسين مثل فرج ومنير سعادة وشارل عيساوي، غرسوا في نفسي الثقة والشعور بالاستقلال. لكن حتى في هذه المعاهد التي توفر فيها قدر كبير من الحرية الذاتية، بقي الفكر والثقافة مسائل مجردة، ومن خلال خبرتي الخاصة أعرف أن ما نعجز عن تحقيقه بأنفسنا في المدرسة والجامعة لا يستطيع أساتذتنا، مهما كانت حظوظهم من العلم والثقافة تلقيننا إياه، التوصل إلى الحرية الذاتية والاستقلال الفكري لا يأتي من خلال التعليم، بل عن طريق الممارسة الفعلية في جو خلو من السلطة الأبوية وقمعها"**[1].

ولعل هذا الخطاب الذي يشف عن تفلت من السلطة الأبوية التي خضع إليها مجتمعنا العربي، وعن تصالح مع الذات التي تشكلت مُرضية لصاحبها، لعله انعكس على الأداء الحياتي والثقافي والسياسي لهشام شرابي، فلا يخفى على المتلقي حين تصفحه سيرة هشام ذاك الهدوء والانسجام والتوازن والخلو من التطرف الانفعالي الذي سيطر على نص السيرة ونثر عبيره فيها.

فهو على المستوى الحياتي أو الاجتماعي قدم خطابا ينم عن الحرية التي نعم بها هشام في حياته على الصعيد الشخصي، فقد فصل في علاقته مع صديقته البولونية (هيلدا) غير مكترث بقيد مجتمعي (وهذا دأب الرجال في مجتمعاتنا العربية، يتباهى الرجل بعلاقاته النسوية، بينما تسكت المرأة عن أي علاقة لها مع رجل، وإن فعلت فإنها تهمس في أذن صديقتها المقربة).

---

[1]. السابق، ص١٢٦.

كان هشام في الجامعة الأميريكية في بيروت منذ خريف ١٩٤٣، وفي مطلع خريف ١٩٤٥ امتلأت الجامعة بالفتيات، وكان نتاج هذا الامتلاء النسوي أن تعرف هشام إلى فتاة بولونية أخذ يفصل في وصف جسدها بحرية تامة، وذكر علاقته بها في أدق تفاصيلها.١

هذا الكشف الرجولي عن العلاقة بامرأة، قابله سكوت وكتمان شديد من فدوى طوقان عن علاقتها بأي رجل جمعتها به علاقة عاطفية، عدا ذلك الذي كانت ترمز لاسمه بحروف (A.G) دون التعرض لماهية العلاقة التي تجمعهما أو تفاصيلها٢، إنما جاءت على ذكر مشاعرها اتجاه ذلك الرجل، والفرق واضح: أن يأتي الرجل في خطابه على ذكر تفاصيل حصلت فعلياً مع امرأته، يختلف تمام الاختلاف عن بوح امرأة بمشاعرها اتجاه رجلها. فالمجتمع لا يقيم حظراً على المشاعر علناً، إنما يقيم حصاراً قاتلاً على السلوكات التي يمكنها أن تترجم تلك المشاعر الإنسانية.

لذلك كان واضحاً الخطاب الرجولي المتحرر من قيد المجتمع في سيرة هشام، بينما حضر خطاب مكبل بسلاسل يجهزها المجتمع للمرأة حين تلعب الدور نفسه الذي يلعبه الرجل مع امرأة أخرى.

أما انعكاس هذا التفلت من قبضة السلطة الأبوية على الأداء الثقافي لهشام شرابي، فقد قدم هشام في سيرته خطاباً يكشف عن بحبوحة ومرونة في تقبله اللسان العامي جنباً إلى جنب مع اللسان الفصيح، وذلك حين نادى أنيس فريحة بهذا التبني اللغوي، فألف كتاباً (مجموعة من القصص الشعبية) مزج فيه بين الفصحى والعامية، فقال هشام عنه في سيرته: **"وجدت الكتاب ساحراً في عفويته وفي لغته البسيطة النابضة بالحياة. كان حدثاً ليس على الصعيد الأدبي وحسب، بل أيضاً على الصعيد الفكري الثقافي، لأول مرة يتناول لغوي كبير القصة الشعبية ويكتبها بلغة تكاد أن تكون عامية في تلك الفترة التي كان موضوع العامية والفصحى مدار نقاش حاد في الأوساط الأدبية"**٣.

وقد يكون خطاب هشام السياسي الذي اتسم بنقد الواقع السياسي العربي، والوقوف على تخلف المجتمعات العربية، وأسباب ذلك التخلف، هو خير دليل على ما تمتع به هشام من حرية مطلقة في التعبير عن رأيه، تعود في أصلها إلى تفلته من السلطة الأبوية والقمع في طفولته، ثم وجود المهاد والبيئة الفكرية والثقافية الحرة التي عايشها هشام حين أقام في الولايات المتحدة الأمريكية.

---

١ . انظر، صور من الماضي، ص١٥٥_١٥٩.

٢ . انظر، رحلة جبلية، رحلة صعبة، ص٢٠٢.

٣ . صور الماضي، ص١٤٨_ ١٤٩.

ولعل أكثر ما يدلل على ذلك هو اختلافه في الرأي الفكري مع شارل مالك، ذلك الاختلاف كان سبباً في خلق فجوة فكرية وفيزيائية بين هشام وشارل، يقول هشام واصفاً شارل: **"كان من أنصار الفلسفة المثالية والمؤمنين بالقيم العليا: بالعقل والحرية وقيمة الإنسان، لكنه رغم إشادته بالحوار الحر، كان سلطوياً في ممارسته الفكرية، لا يقبل الاختلاف أو المعارضة، لم أدرك آنذاك طبيعة هذا التناقض فيه، ولم أرَ ما اتضح لي فيما بعد، وهو أن الحقيقة الفلسفية الكلية التي كان يتكلم باسمها كانت حقيقة معتقداته الذاتية التي فرقت فيما بعد بيننا مع مرور الزمن"**[١].

_ثالثاً: الخطاب النقدي:

تطرح سيرة **"صور الماضي"** عدة أبعاد نقدية تنافس قضايا أدبية ولغوية، لعلها تبلور الخطاب النقدي والثقافي عند هشام شرابي.

بالإضافة إلى نقد العقل الجمعي العربي الذي مارسه هشام في رحلته النقدية فقد وقف عند عدة قضايا نقدية وقدم من خلالها خطاباً نقدياً، وإن كان _على الأغلب_ على لسان بعض الشخصيات التي أفرد لها هشام حيزاً في سيرته الذاتية.

لقد رسم هشام بعض الملامح لخطاب المرحلة الزمنية التي عاصرها، خطاب يكشف عن معارك وسجالات كانت مدار اهتمام الأوساط الأدبية آنذاك، وكانت قضية الفصحى والعامية هي محط اهتمام الألسنيين والأدباء، فيما قسمتهم إلى فريقين، فريق يحرض على استعمال العامية إلى جانب الفصحى، ويترأسه أنيس فريحة، وفريق يتعصب لقدسية الفصحى وجعلها في مرتبة أعلى من أن تجانبها العامية أو تقربها، وكان من انبرى لهذا الرأي وخاض المعركة: سعيد عقل ويوسف الخال.

وكان واضحاً في سياق النص وسرد هشام للقصة أنه من أنصار الفريق الأول، يقول هشام: **"ألّف أنيس فريحة كتباً قرأت منها كتاباً واحداً بعد مرور عدة سنوات على تخرجي... وهو مجموعة من القصص الشعبية، سردها أنيس فريحة على ابنه الصغير رضا، في سنوات طفولته بلغة شبه عامية، ثم وضعها دون أن يغيّر في أسلوبها أو تركيبها في كتاب بعنوان: اسمع يا رضا. وجدت الكتاب ساحراً في عفويته وفي لغته البسيطة النابضة بالحياة، كان حدثاً ليس على الصعيد الأدبي وحسب، بل أيضاً على الصعيد الفكري الثقافي. لأول مرة يتناول لغوي كبير القصة الشعبية ويكتبها بلغة تكاد أن تكون عامية"**[٢].

---

[١] . السابق، ص١٧٣.

[٢] . السابق، ص١٤٨_١٤٩.

وإذا كان الخطاب النقدي هو **"البناء الأدبي القائم والمؤسس على نظرية نقدية تعتمد أصولاً معينة في فهم الأدب وفي اكتشاف القيمة الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية في العمل الأدبي"١. فإن نص هشام استحضر فن الرواية المسرحية على لسان حزقيل جوري ليعرفها أنها: "تشكل نصاً أدبياً فقط في إحدى وجوهها، أما ماهيتها فتتجسد في الاختبار الحي الذي يصنعه لا كاتب الرواية وحسب، بل جميع من يشارك في جعلها واقعاً مرئياً على المسرح، من مخرجين وممثلين وفنيين"**٢.

إذن فإن نص المسرحية لا يكتمل معناه، أو لا تظهر أبعاد رسالته الموجهة إلى المتلقي، إلا بعد أن يجسد تلك الأدوار ممثلون على خشبة المسرح. فتكتمل الرواية المسرحية ويتجلى خطابها المتعين بعد أن تتحول من نص مكتوب، إلى نص ممثل ومنطوق، ولا يكون العمل المسرحي مكتملاً إلا بعد توفر التركيب المسرحي: **"تنظيم المشاهد، الديكور، الإضاءة، وليس فقط من زاوية الحدث والحوار"**٣

أما الفن الأدبي الثالث الذي تناوله هشام في سيرته فهو فن الخطابة، حيث قدم خطاباً واعياً بمفهوم الخطابة وشروط الخطيب أو المحاضر الناجح، وقدرته على التأثير في نفوس المتلقين.

كان شارل مالك هو النموذج الذي اتخذه هشام كي يدلل على رسالته في خطابه، فوقف عند شخصية مالك واصفاً إياه على المستوى الموروث والمستوى المكتسب، فقدم شروطاً ينبغي أن تتوفر في الخطيب ليتأتى نجاحه، فقال: **"كان لمالك حضور طاغٍ في الخطابة، وتأثير بالغ على مستمعيه، وكان لمظهره دور كبير في ذلك، فقد كان ضخم الجثة، منفوش الشعر، جهوري الصوت..."**٤

البادي من نص هشام أن ثمة صفات موروثة إذا ما توافرت في الخطيب خلقت عنده (كاريزما) وحضوراً قوياً مؤثراً في الجمهور المتلقي، ويبدو أن للجسد الضخم سلطة تزيد المرء قدرة على التأثير.

أما في المستوى المكتسب فقد أكمل شارل مالك صفاته الموروثة، بأخرى مكتسبة أسهمت في تكوينه الثقافي، وساعدت في قدرته على التأثير في المتلقين، حيث وصفه هشام قائلاَ: **"كان أسلوبه في الحديث ساحراً، ينتقي كلماته بدقة، إن بالعربية أو الإنكليزية، ويتكلم بوضوح وبجمل كاملة وبثقة كلية في أي موضوع، فلا يسع سامعه إلا أن يصغي إليه بدهشة وانتباه، وإن لم**

---

[١] . عناد غزوان(١٩٨٦)، **الشعر ومتغيرات المرحلة**، (ط١)، بيروت: الدار العربية للموسوعات، ص١٩.

[٢] . صور الماضي، ص١٢٧.

[٣] . السابق، ص١٢٧.

[٤] . صور الماضي، ص١٧٣.

يفهم كل ما يقوله، كان صوته يصدر من أعماق صدره، يعلو وينخفض بشكل مسرحي، مليئاً بالحرارة والإيمان"[١].

ومثلما وضع هشام خطاباً نقدياً في ماهية الخطابة، والشروط التي ينبغي توافرها في الخطيب بغية التأثير على المتلقي، بيّن لاحقاً أثر تلك الشروط عليه كونه متلقياً وقع عليه تأثير خطاب شارل مالك.

يقول: **"أذكر تمثله لقراءته الأولى، والدموع كما قال تجري من عينيه لمقال برتراند رسل (صلاة رجل حر) هرعت بعد الصف إلى المكتبة وقرأت المقال، وصدى كلمات مالك يتردد في ذهني، شعرت كأني لم أقرأ نصاً وأتفهمه كما قرأت ذلك النص وتفهمته، قرأته من خلال الدموع التي اغرورقت فيها عيناي، أصبحت الفلسفة موضوع اهتمامي الأول بتأثير شارل مالك"**[٢].

إن الخطيب القادر على التأثير والمسلح بالمادة العلمية والفلسفية يمكنه تغيير نهج المتلقي، واقتياده نحو طريق علمي جديد، قد يؤثر عليه في حياته كلها لاحقاً.

إلا أن الخطيب لو تعالت نبرته الفلسفية وشرع يسكن في برج عاجي، يمسي متقوقعاً في بوتقته الصعبة الفهم التي تخلق بينه وبين المتلقي فجوة ضخمة، وتصبح كلماته رموزاً سيريالية لا يفهمها إلا نخبة المتلقين، وإن حدث حتى هذا، كان هذا الخطاب النقدي هو ما خطه هشام في نصه، حين جاء على ذكر ميخائيل نعيمة خطيباً، فقال: **"ما الذي كان يتوقع ميخائيل نعيمة أن يتفهمه شباب في مطلع حياتهم الجامعية من خطاب افتتحه بهذه الكلمات: (كأني بكم عندما كلفتموني الخطابة، حسبتم أن عندي لكم عطية، لا ليس في مستطاعي، ولا في مستطاع أي إنسان أن يعطيكم شيئاً لأن لكم الكون كل ما فيه. فكما أن في بذرة الأرض الصغيرة تنطوي أسرار الأرزة الكبيرة التي ولدتها، هكذا انطوت فيكم كل أمجاد القدرة التي بعثتكم من الوجود إلى اللا وجود، فأنتم سرمديون كالقدرة التي من رحمها انبعثتم، وفيكم كل أسرارها. إذن حذار من الذين ينادونكم من أعالي السطوح: ها نحن مثقلون بالهدايا، تعالوا وخذوا منا، حذار من هؤلاء لأنهم أنبياء كذبة وليس لديهم من عطايا سوى أوهامهم) وماذا كان يتوقع أن يكون أثر خطابه في طلاب ومعلمي الفرندز وضيوفهم من أعيان رام الله والبيرة؟ (سلوا خيطاً في ثوب من الأثواب التي على أجسادكم .. ما هو؟ ومن أين هو؟... ألا ترون أن كل عناصر الأرض والسماء قد تكاتفت مع كل قوى الإنسان الجسدية والروحية لتجعله خيطاً في ثوبكم؟)"**[٣]

---

[١]. السابق، ص١٧٣.

[٢]. السابق، ص١٧٤

[٣]. صور الماضي، ص١٩٤_١٩٥.

لقد أقام هشام موازنة نقدية بين شارل مالك وميخائيل نعيمة، خلصت إلى أن ثمة تشابهاً كبيراً بين روحانية ميخائيل وميتافيزيقية شارل مالك على الرغم من اختلافهما في المنهج والتعبير، ففي الوقت الذي **"وظف شارل مالك نظرته المثالية لخدمة أغراض شخصية وسياسية، حافظ ميخائيل نعيمة على موقفه المتنسك، وقضى حياته في السعي إلى خلاصه الشخصي في عقيدته الصوفية"**[١].

لقد استعرض هشام كتاب ميخائيل نعيمة (كتاب مرداد) الذي كتب بالإنجليزية، ثم ترجمه نعيمة إلى العربية، وهو كتاب على نمط كتاب النبي الذي ألفه جبران خليل جبران بالإنكليزية أيضاً، أما ما أراده ميخائيل لكتابه فهو أن يكون خلاصة فلسفته في الإنسان والوجود.

كان هشام من خلال استقرائه كتاب ميخائيل نعيمة (مرداد) يجسد خطاباً فلسفياً لنعيمة مفاده النهائي ترك العالم، والانضمام إلى معتزل كهفي كان ينوي ميخائيل إنشاءه في جبل عالٍ، حالماً بأن يكون كمرداد: نبياً هادياً للبشر. إلا أنه رحل دون أن يحقق حلمه ذاك، غادر الحياة سعيداً يملؤه الأمل والإيمان حتى آخر لحظة من حياته، كما أخبر نديم نعيمة _ ابن أخيه_ ذلك لهشام شرابي، الذي اكتفى هذا الأخير برصد خطاب ميخائيل نعيمة دون أن يضفي عليه شيئاً من رأيه، أو تعليقاً يكشف رأيه.

المبحث الثالث إحسان عباس: (غربة الراعي).

_أولاً: الخطاب اللاعقلي: دمج بين التدين والأسطورة:-

لعل إحسان عباس لم يخرج في خطابه هذا عن خطاب سابقيه: فدوى طوقان وهشام شرابي؛ ذلك أنه توغل في نقل ذاك النهج القروي في (عين غزال) الذي كان ينهجه أهل القرية كثقافة تحكم المجتمع آنذاك، ويؤمن بها ويصدقها.

لذلك استهل عباس استشفاف تلك الظاهرة الاجتماعية بوالده الذي كان يشاطره الحياة طفلاً، مستقرئاً من سلوكاته تناقضاً في الممارسات الدينية، ثم مزجاً وخلطاً بين التدين والأسطورة فقد دأب والده على أداء صلاة الفجر تحت عيني إحسان الذي كان يستهويه الإنصات إلى صوت والده مرتلاً القرآن بصوت عذب رخيم، إلا أنه لا يجزم أن والده كان يؤدي باقي صلوات اليوم، كما أنه

---

[١] . السابق، ص١٩٥.

لم يكن يُلزم أبناءه بالصلاة، إلى جانب اعتقاده وتصديقه ببركات شيخٍ كان في قرية عين غزال يدعى الشيخ يونس، وغيره من شيوخ الطرق.[١]

ويتجلى خطاب إحسان عباس الرافض لتلك الظواهر من خلال سخريته من تفاصيل تلك المرحلة، حيث كانت قد أوكلت إليه عدة مهام حين انتقل إلى حيفا بغية الدراسة، وسكن في منزل الشيخ أحمد السعدي مع طالبين آخرين: محمد ابن مختار قرية عين غزال، وإبراهيم محمد أحد أبناء القرية.

كانت المهام الموكلة إلى إحسان هي: أخذ العجين إلى الفرن، ثم إعادته إلى البيت خبزاً، والمساعدة في تنظيف المنزل، ثم عمل آخر وهو ما يهمنا في هذا السياق، ألا وهو: كتابة الحجب (جمع حجاب) على شرائح ورق يعدها الشيخ بحروف مقطعة.

وراح إحسان يسخر من ذلك المعتقد السائد في المجتمع آنذاك؛ ذلك أنه ثابر على أداء ما طلبه الشيخ منه (كتابة سورة قصيرة) لوقت من الزمن، ثم استبدل الأغاني والحروف الأبجدية الإنجليزية بتلك السور القرآنية، دون أن يخبر الشيخ بهذا الفعل. يقول: **"وبعد ذلك بسنوات تلبس بي شعور مناقض وهو أن عدم إخباري للشيخ بما صنعته، إنما هو ذنب أكبر، وأنني هربت مما عددته إثماً إلى إثمٍ آخر، لكن الشيخ لم يكتشف ما صنعته، وكان يربط الحجاب ربطاً محكماً بالخيوط ويوصي من يأخذه بأن لا يفتحه"**[٢].

لم تقف سخرية إحسان عباس من تلك البدع عند الحديث عنها وانتقادها فقط، بل تعداها إلى فعل سلوكي ساخر، هزأ فيه من الشيخ وممارسته، ولو أنه تنازعه خطاب المجتمع السائد فيما بعد حين ندم على كتابة الأغاني الريفية والحروف الإنجليزية داخل تلك الحجب.

_ ثانياً: خطاب سلطوي قمعي.

يظهر خطاب القمع الاجتماعي في القرية طاغياً على مثيله في المدينة، ففي القرية تدفع النساء أرواحها إذا ما قمعها المجتمع وخرجت عن تسلطه، بسبب أطماع مادية أو أعراف اجتماعية. ظهر ذلك الخطاب في قصة رواها إحسان بين طيات سيرته، عن ابنة عم له اسمها مريم، توفى والدها وهي الوريثة الوحيدة لأراضيه الكثيرة، فأسرع عمها سلامة بتسميتها خطيبة ابنه أحمد الذي يصغرها سناً ولا يقنعها زوجاً، وحين استأسدت مريم في الدفاع عن حياتها ومستقبلها، ووقعت في حب شخص من أسرة أخرى اسمه موسى الصادري، فوقع تلاسن بين موسى هذا وعم مريم سلامة، أدى إلى قتل سلامة، ثم حدث أن حاولت الأسرة قتل مريم على يد شابين، إلا أنهما

---

[١] . انظر، غربة الراعي، ص١٥-١٧.

[٢] . غربة الراعي، ص٧٠.

أخفقا في التصويب، فمسّ الرصاص ثوب مريم ولم يقتلها، فشكلت مريم في النص خطاباً ثورياً على حقيقة القمع الاجتماعي.

إلى جانب هذا النوع القمعي الذي ساد في القرية، ظهر خطاب قمعي أقرب لحياة إحسان عباس، يتجلى في أسرته، حين كانت جدته تمارس صنوفاً من الإذلال والتأنيب والتقريع على والد إحسان، الذي لم يكتفِ بذلك القمع فحسب، بل خرج قمع والدته له بأن زوَّجتْه من والدة إحسان رغماً عنه.

يقول إحسان: **"ومع الزمن أخذت أدرك أن والدي لم يكن راضياً عن الزواج الذي فرضته عليه أمه، كنت أعرف ذلك في بعض ما يدور من حديث في البيت، وفي بعض الإشارات والهمسات. لقد توفيت الزوجة الثانية، وبقيت أمي بين تحكم جدتي وطموح والدي إلى الزواج بعيداً عن إرادة أمه، وكنت أحس حولي بجو يشبه المؤامرة، فجدتي القوية المتحكمة تدعو والدي إلى الجلوس كلما استقر في البيت، وتأخذ في تأنيبه وتقريعه على أمور لا أعرفها ولكنها لا تشير أبداً إلى إزماعه الزواج"**[١]

لقد اشترك إحسان عباس مع هشام شرابي في خطابهما القمعي الذي تجسد في جِديَّتِهما، البادي أن ثمة تنازعاً بين نظامين في المجتمعات العربية، وهما: النظام الأبوي، والنظام الأمومي، حيث يجسد الأول حكم الأب، ويعود هذا المصطلح في أصله إلى حقلين مختلفين هما: الأنثروبولوجيا والدراسات النسوية، ذلك أن الأنثروبولوجيين بحثوا في أنظمة الحكم في المجتمعات البدائية، فرأوا أن تلك المجتمعات في أكثرها تخضع لنظام حكم أبوي متمثل في سيطرة رجل كبير السن على أفراد القبيلة، يقابله النظام الأمومي الذي شاع في مجتمعات بدائية أخرى.[٢]

وقد أبانت سيرتا هشام شرابي وإحسان عباس، عن تنازعٍ قائمٍ في المجتمع الفلسطيني بين هذين النظامين؛ فمن ناحية كان النظام الأبوي طاغياً في المجتمع الخارجي؛ أي أن الرجل هو المتحكم في مسيرة قضايا المجتمع وفي مجرياته السياسية (كما ظهر هذا في سيرة فدوى طوقان بشكل واضح)، والاجتماعية والثقافية (كما ظهر في السير الذاتية جميعها)، ومن ناحية أخرى نلمس تسلّطاً واضحاً من الجدة في الخلية الأولى للمجتمع (الأسرة)، التي تسيطر على سلوكات كل من هم حولها داخل المنزل، ابتداءً بزوجها وابنها وزوجته، وانتهاءً بالأحفاد والحفيدات، ولعل هذا

---

[١] . السابق، ص٣٨.

[٢] . انظر، د.ميجان الرويلي، د. سعد البازغي(٢٠٠٧)، **دليل الناقد الأدبي**، (ط٥)، المغرب: المركز الثقافي العربي، ص٦٢.

أكثر ما تبدى في قول إحسان: **"هل هو سلطان الأمومة وحده الذي كان يعطي جدتي حق الهيمنة على كل أفراد البيت؟"**١

وخطاب السيرة إذ جاء على النظام الأمومي، فكل الظن أن هذا النظام لمع نجمه في القرية أكثر من المدينة، ولعل مرد ذلك إلى تلك الوظائف المتعددة الموكلة إلى المرأة الكبيرة في السن داخل القرية، الشيء الذي يمنحها في المقابل سلطة أمومية تَفقدها نظيرتها في المدينة. يقول إحسان: **"...فكانت جدتي هي المسؤول الأعلى عن كل الأعمال الزراعية، كانت توظف الحراثين، وتتعاقد مع الحاصدين، وتشرف على درْس القمح والشعير، وجمع السمسم، وبيع البطيخ، وكانت إلى كل ذلك هي التي تبني الغرف الطينية في جوانب الدار لخزن الغلال، والتبن والكرسنة، وهي المسؤولة عن خزن زيت الزيتون بعد عملية الجداد والجمع والعصر. شيء واحد لم تكن تقوم به وهو الحصول على ماء الشرب، فذلك عمل كانت تقوم به أمي وأختي"**.٢

وإن كانت المجتمعات المدنية قد حرّمت على المرأة إظهار المشاعر وقمعتها، فإن المجتمعات الريفية أو القروية، كانت أكثر تشدداً في قمعيتها، فقد سحبت قمع المشاعر حتى على الرجل، المجتمع الريفي أقرب إلى الانصياع وراء الخطاب الديني من الالتزام بالخطاب الاجتماعي، ذلك أنه يحرم العلاقات العاطفية ويمنعها ويحاسب عليها الطرفين: الرجل والمرأة على حد سواء، إلى الدرجة التي تمنع إحسان، وهو في سن الثامنة أو التاسعة، من إبداء إعجابه بفتاة يلتقيها في الطريق إلى المدرسة، يقول بين سطوره وهو يروي حياته في القرية: **"تركت كيس كتبي يتضخم عامداً، لأنه كان في نظري الشاهد الوحيد أنني كبرت، وكنت أقطع المسافة من بيتنا وأخترق ساحة القرية ثم أصعد إلى المدرسة وإذ أمر في طريقي ببيت يجلس فيه فتاتان جميلتان، كنت أتعمد تسوية الكيس حتى أمنح نفسي فرصة لإلقاء نظرة على إحداهما، كنت أراها من بعيد بيضاء ذات شعر أسود حالك مفروق من وسطه... كنت أعرف أني مخطئ تمام الخطأ في أن أتخذ الناحية الثقافية علامة على ما بلغته في سن الثامنة أو التاسعة. ولكن كانت تلك هواجس امرئ لا يجد حوله ما يدل به على نفسه، وكنت أعلم أن الفتاة لا تعبأ بي، وأن مظهر الطفل كان أغلب عليَّ، وكنت أعلم أيضاً أن الحب ممنوع في الريف"**٣.

ومثلما كان المجتمع الريفي يتنازعه النظامان الأبوي والأمومي، كذلك كان خطاب إحسان عباس في مسألة السلطة الاجتماعية والقمع المجتمعي، فقد كان يساند خطاب مجتمعه الذي ينتمي إليه، فانتظم في صفوفه مؤنباً ومقرعاً مريم على حبها وثورتها على أنظمة المجتمع، حين كان في

---

١ . غربة الراعي، ص٣٩.

٢ . السابق، ص٣٩_٤٠

٣ . السابق، ص٤٠.

عنفوان الشباب، إلا أنه ما فتئ أن عاد إلى جادة الصواب حينما سكنه هدوء الشيخوخة ونضجها، فوجه رسالة اعتذار إلى روح مريم في نهاية سيرته، يقول: **"وإذا كان هناك من أحد أتقدم إليه بالاعتذار فإني إليكِ يا مريم سالم خليل أتوجه بأسفي واعتذاري، كنت مغموراً بقيم العائلة المستمدة من قيم الريف حين لم أستطع أن أرى في موقفك ثورة على تقاليد هي القيود بعينها، حين لم أقدّر الإشارة القوية التي حاولت إرسالها إلى الغافلين كي يتنبهوا. إن مجتمعاً وقف كله يرى في قتلك تطهيراً لشرف العائلة، لم يكن ليقف عند قتل امرأة واحدة، وإنما كان مليئاً بالحقد على كل فرد، امرأة كان أو رجلاً، يحمل على وجهه إيماءة التحرر. اليوم وأنا أتطلع إلى الماضي البعيد أجدك لم تقتنعي بالثورة من أجل الحب بل أمعنت في التحدي... اليوم فقط وأنا أتطلع إلى الماضي البعيد، سقط عن عيني حجاب الغفلة الكثيف، لقد سخر الزمن مني، حين امتد بي إلى هذه اللحظة التي تحطمت فيها جميع البنى المادية والمعنوية، وعجزت عن الوقوف على أطلالها"** [١].

لعل رسالة إحسان عباس تلك إلى مريم كانت بمثابة خطاب جديد تبناه إحسان يمنح فيه العاطفة العربية تحرراً في الإصغاء إلى صوت ذاتها، والإفصاح عن مكنونات نفسها دون قيد اجتماعي، وتسلط قمعي يفرضه المجتمع على ذويه.

_ثالثاً: الخطاب النقدي:

من الإنصاف أن تقف الدراسة عند الخطاب النقدي لإحسان عباس وقفة المتأمل في نص سيرة ذاتية لناقد عربي، وقف عند حدود المرتكز الأصل في هذه الدراسة وهو (السيرة الذاتية)، فقد كان صاحبنا ناقداً دون منازع بين الشخصيات الخمسة المختارة، ويكفيه تميزاً في هذه المساحة العلمية عن ذوي السِيَر الأخرى.

وعلى الرغم من أن فن السيرة الذاتية ليس صرحاً للطرح العلمي أو الأدبي بأشكاله المتباينة، إلا أن بني البشر غير قادرين على التنصل من تخصصاتهم العلمية أو الأدبية، فلكل من أصحاب السير التي بين يدي الدراسة تفرد في هذا الأمر؛ استمده صاحبه من تخصصه أو اهتمامه الفكري والثقافي. وقد انعكس هذا بشكل مباشر وواضح في سيرته.

---

[١] . السابق، ص٢٦٤.

تأتلف صفحات سيرة إحسان عباس، على اختلاف مواضيعها، لرسم ملامح بعض القضايا اللغوية في بعض مستوياتها، كالمستوى النحوي، والمستوى المعجمي، ثم لرسم حدود بعض القضايا النقدية التي وقف عليها ناقدو الأدب العربي في نصوصه النثرية والشعرية.

أما في المستوى النحوي، فقد وقف إحسان عباس عند قضية نحوية تستجلي **"الفاعل"** في وظيفته في الجملة، وعلاقته بالفعل، ونوعه. فاستوقف إحسان جريان السرد في سيرته عند تعجبه من نيله جائزة النحو، في الوقت الذي وقف مناقشاً نفسه في امتحان سابق حول إعراب جمل جاءته في الامتحان من مثل: احترق المنزل، وانكسر الزجاج، ليقول في نفسه: **"لا يمكن أن يكون المنزل فاعل الاحتراق، ولا يمكن أن يكون الزجاج فاعل الكسر، ولكنهما غير منصوبين أي ليسا مفعولين، ولا أدري كيف أعربهما"**[١].

وقد استنهض عباس بتلك القصة وعي المتلقي اتجاه تنوع الفاعل في كونه فاعلاً حقيقياً أو فاعلاً مجازياً، وأن للفاعل أن يأتي قائماً بالفعل، نحو: انتصر العرب، أو أن يأتي متصفاً بالفعل، نحو: انكسر الزجاج.

وإذا كانت وقفته الأولى تلامس المستوى النحوي في اللغة، فإنه في وقفة أخرى ألمح إلى تلك الصيرورة في المستوى المعجمي للغة، ووقف بين الناقد والألسني، حين جاء على غريب الألفاظ عند الشاعر ذي الرمة، يقول: **"اشتريت نسخة مطبوعة في بيروت من ديوان ذي الرمة غير مشروحة أو مشكولة، وجعلت أترنم بقراءتها دون أن أفهم كثيراً من ألفاظها ومعانيها، فشِعر ذي الرمة وبخاصة في وصف الصحراء صعب كثير الغريب، ولهذا كنت أردد غزلياته في مي وخرقاء حتى حفظت معظم الديون وظلت أخطاء كثيرة عالقة بلساني"**[٢].

وهو في هذا يشير إلى استجابة اللغة العربية _في مستواها المعجمي_ لنواميس التطور الزمني، فكلمات غريبة كان يستحضرها ذو الرمة في أشعاره، بانت غريبة على اللسان العربي بعد مرور الزمن عليها.

وحين خرج عباس من الخطاب الألسني، قدم خطاباً في الحقل النقدي، مبيناً تجربته العملية في النقد، التي أسفرت عن ناقد متمرس في القضايا النقدية؛ فأفصح عن نهج نقدي مفاده: أن القصيدة تستجلب في دراستها المنهج النقدي الذي يناسبها، وليس على الناقد مواجهة القصيدة وهو مشرِّعٌ في وجهها مسبقاً المنهج النقدي الذي يريد إخضاعها له، بعبارة أخرى، ليست المناهج النقدية قوالب جاهزة نقحم القصائد في داخلها رغماً عنها، سواء تناسب ذلك مع القصيدة أو لم يتناسب.

---

[١]. السابق، ص٤٦.

[٢]. السابق، ص٧٩.

ومع ذلك فإن النص الشعري من أصعب فنون القول _على حد رأي إحسان عباس_ ذلك أن إحسان ينظر إلى الشعر بطريقة متفردة تجعله ينفق زمناً طويلاً قبل أن يهتدي إلى ظاهرة فنية أو فكرية تحفزه على الكتابة النقدية.

وقد استجلت الدراسة خلاصة الخطاب النقدي لإحسان عباس، فخلصت إلى الموضوعات الآتية:

الشعر القديم الذي يتقبل قواعد النقد الحديث هو الشعر الذي يمكنه البقاء، أي الشعر الذي يتناول قضايا إنسانية عامة يتقبلها كل زمان ومكان. وكانت دعوة إحسان عباس في بدايتها تعد ثورة حديثة في الدراسات الأدبية وفي المجال النقدي.

تأخر إحسان عباس وأنداده عن ركب النقاد المواكبين للقضايا النقدية الحديثة، ومدارس النقد الحديث، كالبنيوية والتفكيكية والحداثة وما بعد الحداثة، مما أدى إلى قصور جهدهم، وانحصار مجهوداتهم في الاطلاع على تلك المدارس، ولم يتحول ذلك الاطلاع إلى مرحلة تطبيق على نصوص الفن الأدبي العربي.

تعلق الدراسات النقدية الحديثة بفن الرواية فقط، وإقصاء باقي الفنون الأدبية، فكان ذلك أن أخرج النقاد المهتمين بنقد الفنون الأدبية الأخرى من دائرة اللجوء إلى تلك المناهج النقدية الحديثة لتطبيقها على تلك الفنون.

كان إحسان يرى أن التفكيكية والحداثة وما بعد الحداثة، هي مجرد عناوين أُستمدت مما يردده النقاد الغربيون، كما أنه ليس لها أي انعكاسات في واقعنا الأدبي العربي، وقد استثنى من تلك المدارس البنيوية فقط.

أما الإشكالية النقدية التي أرقت النقاد، وما تزال تواجه دارسي النقد والأدب إلى اليوم فهي إشكالية المصطلحات النقدية، وهي المفاهيم اللغوية الاصطلاحية التي تعود إلى المناهج نفسها، وتعد الكلمة المفتاحية في عالم النقد الحديث، التي أصبحت واحدة من إشكاليات حركة الخطاب النقدي الأدبي العربي المعاصر، كما أن غياب المصطلح يعرقل نقل مدلولات تلك العناوين وما يتفرع عنها ويجعلها مادة للحوار الفكري بين المثقفين.

إن من أهم إشكاليات المصطلح واستخدامه قصور الترجمة، فبعد أن كانت حركة الترجمة في العصور الإسلامية الأولى، كالعصر العباسي في أوجها تراجعت حركة الترجمة حتى أوقعت علم النقد الحديث في إشكالية كبيرة لم يتخلص منها الخطاب النقدي الأدبي العربي، الذي يعاني من علل نقدية: كاضطراب المصطلح النقدي عند الكثير من النقاد العرب، والغموض الذي يكتنف المصطلح فيحوله إلى عائق عوضاً أن يكون مفتاحاً للآفاق النقدية أمام الناقد، مما يربك الناقد، ويجعله متخبطاً في دراسته للنصوص الأدبية.

هذه الإشكالية دفعت إحسان عباس إلى أن ينشط مع زميله محمد نجم في هذا الميدان، ليواجها كتباً نقدية باللغة الإنجليزية ويترجماها إلى العربية. وكانت ثمرة هذا الجهد ولوج كثير من الكتب النقدية الغربية إلى المكتبة العربية، من مثل: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هايمن، ثم ترجم إحسان منفرداً: مقال في الإنسان لكاسيرر، وكتاب عن ت.س إليوت لماتيسن، وكتاب عن همنغواي لكارلوس بيكر. فكانت هذه الكتب بعد ترجمتها تعريفاً بالمدارس والمذاهب النقدية الحديثة، وإفادةً للنقد في العالم العربي.١

وقد كان إحسان عباس من ذوي الفضل على فن السيرة الذاتية، حيث أفرد لها كتاباً، تناول فيه ماهيتها وخصائصها وحدودها، لكن الطريف في سيرته أنه وقف على فائدة فن السير الذاتية بعد أن خاض تجربة كتابة سيرته الذاتية، فقدم خطاباً يفقه فن السيرة عن قرب، يقول: **"وقد وضحت لي كتابة هذه السيرة مدى أخطائي في رحلة طويلة، ولكنها من جهة أخرى كشفت لي عن استمراري طويلاً في الخضوع لقيم القرية دون محاكمتها أو مراجعتها، كما أبانت لي أن كل ما لقيته من آلام في تلك الرحلة لا يقف في طول مليمتر واحد إلى جانب آلاف أمتار الآلام التي عاناها الشعب الفلسطيني"**٢.

كان عباس يستقرئ الماضي في سيرته بعيون الحاضر، لذلك وقف عند قضايا كثيرة مرت في حياته وقفة النادم ثم المعتذر، سواء كانت تلك القضايا إنسانية أو فكرية. وعذره في ذلك أن السيرة **"تعني قبل كل شيء: حكاية الماضي على نحوٍ ما"**٣.

المبحث الرابع: إدوارد سعيد (خارج المكان)

_أولاً: الخطاب الحضاري: احتواء الثقافات وتسامح الأديان.

المتعين للدارس _حين يقف عند بوح إدوارد سعيد في سيرته الذاتية_ أنه لا يقف عند شخصية، بل يقف عند حالة خاصة متميزة تحوي إشكاليات هوية وقضية وطن وإنسان. تجعل المتلقي يتتبع تحولات الشخصية، وتغيرات الأماكن، ومضي الزمن، أَجْلَ استقراء خطاب متجلٍّ في الشخوص والمكان والزمان.

---

[١] . انظر، غربة الراعي، ص٢٣٤.

[٢] . السابق، ص٢٦٣.

[٣] . السابق، ص٢٦٦.

فقد قدم إدوارد خطابه الحضاري مستعيناً بكل العناصر الفنية السابقة؛ كي تكشف عن خطابه المتبديِّ في نص السيرة، ولعل الرسالة التي كانت تتصدر السيرة هي رسالة تفيد باحتواء إدوارد عدة ثقافات متباينة ومتباعدة، احتواءً أفرز فيما بعد شخصية خلّفت خطاباً فكرياً لاقى مكانته المتميزة في الثقافة المعاصرة.

كان أول ما تعرض له إدوارد في طفولته هو إصرار والده على تعليمه عدة ألعاب ذات مرجعية غربية، دافعاً به نحو الانفتاح على الثقافات الأخرى، ولعل لعبة **"البريدج"**[١] التي استهوت والد إدوارد كثيراً، كانت من الألعاب التي تسببت في هوس عنده، إلا أنها كانت تستعصي على فهم إدوارد وممارساته، بل خرج فشل إدوارد إلى لعبة **"الطاولة"** التي لم تستهوه أيضاً ، معترفاً بأنه فاشل بكل الألعاب الممارسة في المنازل.

ومما لا شك فيه أن إدوارد اختار المضامين السردية التي أراد حضورها في سيرته، كي يقدم من خلال تجمعها نسيجاً منسجماً مع الخطاب المراد إيصاله؛ فعرّض المتلقي لعدة أحداث مرّت في حياته لها دلالات تصبُّ في خانة واحدة، ومن ذلك أنه تعرض مع والدته لتجربة فنية أدبية وهو في التاسعة من عمره، أخذ وأمه يقرأا مسرحية **"هاملت" لشكسبير، ثم مثل كل منهما دور أحد أبطال المسرحية، فكان إدوارد هاملت، وكانت أمه جيرترود التي علا صوتها ورقَّ ثم تدفق على نحو استثنائي _كما يروي إدوارد_ ليقدم رؤية شكسبير في مسرحيته المتمثلة "في ثورة هاملت على مقتل والده، وزواج أمه من جديد، ومراوحاته الكلامية اللا متناهية"**[٢]. كانت قراءة تلك المسرحية تكشف لإدوارد مكانته عند أمه آنذاك، وتكشف للمتلقي ما تعرض له إدوارد من ثقافات أدبية عالمية منذ نعومة أظفاره، ولو أنه حينها لم يكن **"واعياً للديناميات الداخلية التي ربطت الأمير اليائس بالملكة الخائنة في متن المسرحية، ولا استوعب الغضب الذي يتملكها في المشهد الحواري بينهما إثر مقتل يولونيوس عندما تولى هاملت عملياً سلخ جلد جيرترود"**[٣]، ولم تكتفِ أم إدوارد بتعريض ابنها لمسرحية هاملت نظرياً، بل تجاوزت هذا إلى مرافقته إلى دار الأوبرا في مصر لمشاهدة المسرحية، حين مثلها **"جون جيلغود"** في عام ١٩٤٤، ولعل هذا كان رافداً من روافد ثقافة إدوارد سعيد.

وفي الضفة المقابلة للمسرح كانت الموسيقى حاضرةً في الزخم الثقافي المتنوع الذي يتعرض له صاحب السيرة من أبويه حين كان طفلاً، فها هو يتدرب على تمارين البيانو على أعمال **"جانيت ماكدونالد ونلسون إدي وريتشارد شتراوس، وباديريفيسكي وبول روبسون**

---

[١] . البريدج: هي مباراة بين زوجين من اللاعبين، خارج المكان، ص٥٥.

[٢] . خارج المكان، ص٨٠.

[٣] . السابق، ص٨١، بتصرف.

وباخ، بالإضافة إلى بعض الغرابات من مثل تأدية ديانا دوربن ل(هللوليا) من أعمال موتزارت"[١]، وقد درس البيانو في المدرسة الأميريكية. ثم باشر بحضور الحفلات الأبرالية في أواخر الأربعينيات، في دار الأوبرا القاهرية، الشيء الذي فتح له آفاق ثقافية مادية وملموسة.

ومن عالم الموسيقى الحر، إلى عالم موسيقي شرقي مقيد بالرقص الشرقي، حيث فرّغ إدوارد شهواته المكبوتة عبر المسرح الراقص وعروض الكاباريهات في مصر، فامتصت ثقافته خريف الفن الغربي، وحرارة الفن الشرقي، لتنبض بالتناقضات، كما هو إدوارد دائماً، ففي **"إحدى أماسي ربيع عام ١٩٥٠ الشديدة الحرارة تدبر سمير يوسف أمر حجز طاولة في (مسرح بديعة) في الهواء الطلق الواقع على حاجز صغير للماء تحت ما هو اليوم فندق شيراتون الجيزة. ولأول مرة في حياتي اهتززتُ إثارة لمشهد إيروسي بامتياز لم أشاهد مثيلاً له من قبل، إنها تحية كاريوكا، أعظم راقصات زمانها، ترقص ويرافقها جلوساً المطرب عبد العزيز محمود، فتلتف حوله وتتلوى، ثم تدور حول محورها باتزان محكم إلى حد الكمال، وكان ردفاها وساقاها ونهداها أبلغ بوحاً من كل ما حلمت به أو تخيلته في نثري الاستمنائي الفظ، وتنضح بشهوة فردوسية...تسمّرنا أمام ذلك التناقض الفتّان، مفاصلنا مرتخية وأيدينا متشبثة بالكراسي، يشلها التوتر. رقصت تحية ثلاثة أرباع الساعة، مؤديةً تأليفاً طويلاً ومتواصلاً يتكون في معظمه من الدوران البطيء ومن إيماءات اليدين، فيما الموسيقى تعلو وتهبط بنغماتها المتجانسة، فتكتسب معناها لا من تكرارات المطرب أو من تفاهة كلمات أغنياته، وإنما من أداء تحية النوراني والشهواني إلى حد مستبعد التصديق"**[٢].

وعلى الرغم من أن تلك السهرة الراقصة التي وقف عندها إدوارد وقفة غير قصيرة، سارداً تفاصيلها بدقة، على الرغم من أنها كانت حدثاً تجريمياً في حق إدوارد من قبل والديه، إلا أنها في نهاية الأمر شكلت لوناً من ألوان الثقافة المتباينة التي احتواها إدوارد داخل شخصيته المتناقضة والنادرة في آن واحد.

ومن عالم الموسيقى والرقص إلى عالم السيرك الذي أنار آفاق إدوارد سعيد في سن ما بين التاسعة والعاشرة، حيث أهدي إليه كتاب كولينيز لمعارف الشباب، فقضى معه ساعات طويلة من التسلية يحاول سبر أغواره. يقول عن الكتاب: **"وقد وفر لي ساعات طويلة من التسلية وأنا أحاول هتك أسرار تلك المسماة (كاليتا) وهي فقيرة هندية تجترح المعجزات من حيث استعراض القوة ومعاقبة الذات في (سيرك برترام ميلز)، لم أكن قد زرت السيرك بعد، إذ لم يظهر سيرك**

---

[١] . السابق، ص١٣٢.

[٢] . السابق، ص٢٤٢.

توني في القاهرة إلا بعد أربع سنوات، ولا كنت أدري كيف تكون الحياة في سيرك أوروبي، باستثناء ما ورد عنه من إشارات مقتضبة في مؤلفات السيد غاليانو، الصادرة عن دار بلايتون. كان حسبي أن كاليتا غامضة الأصل، وأنها في الصور المنمنمة والمحبحبة السطح والمشوشة التي ترافق النص ترتدي ما بدا أنه ثوب من قطعتين لم أشاهد مثيله من قبل، وهي قادرة على تطويع جسدها للقيام بحركات مذهلة تفوق الخيال"[١].

وكانت النواة الأولى للشخصية الثقافية التي تشكلت عند إدوارد، هي المراس الذهني الذي كان يتبعه اتجاه الحكايات الموجودة في الكتب، بحيث يوسع حدود تلك الحكايات والأساطير فيدخل إلى عالمها ويمسي جزءاً منها، يعيش مع أبطالها مستحضراً إياهم في الوقت الذي يجبره أهله على الدراسة أو التمرن على البيانو، في الوقت الذي كان يفكر في أشياء مغايرة وحميمة جداً.

تعرضت ثقافة إدوارد سعيد إلى رافد من عالم الأساطير، وحضرت الأسطورة مع شخصياتها في خطابه الثقافي المتشكل منذ الطفولة المبكرة، فاستذكر: جيسون والأرغونوط وبيرسيوس، وعقدة الغورغون وميدوزا وهرقل، اتخذهم إدوارد في مخيلته الطفولية أخوالاً وأعماماً وأنسباء وأبناء عمومة وأبناء أخوال، وعاش برفقتهم تفاصيل تلك الأساطير؛ فمنحه ذلك مهارة التطويل الذهني.

تلك الثقافات المتعددة والمتنوعة التي اقتحمت طفولة إدوارد وصبغتها بصبغة ثقافية منفتحة على جميع أنواع الفنون، أدت إلى تقبل إدوارد البيئات الثقافية المتعددة، والجغرافيا المترامية الأطراف التي عاش فيها إدوارد بقية حياته، بل وجعله يتعايش مع لغتين تحملان ثقافتين متغايرتين إذا لم تكونا متناحرتين على حد سواء. فقد عاش إدوارد حالة تنازع حاد بين الإنجليزية والعربية، يقول: **"أما في حالتي أنا، فالفارق بين الإنكليزية والعربية يتخذ شكل توتر حاد غير محسوم بين عالمين مختلفين كلياً بل متعاديَيْن: العالم الذي تنتمي إليه عائلتي وتاريخي وبيئتي وذاتي الأولية الحميمية _وهي كلها عربية_ من جهة، وعالم تربيتي الكولونيالي وأذواقي وحساسيتي المكتسبة ومجمل حياتي المهنية معلماً وكاتباً من جهة أخرى. لم يعفني هذا النزاع منه يوماً واحداً، ولم أحظَ بلحظة راحة واحدة من ضغط واحدة من هاتين اللغتين على الأخرى، ولا نعمت مرةً بشعور من التناغم بين ماهيتي على صعيد أول وصيرورتي على صعيد آخر"**[٢].

لقد قدم إدوارد خطاباً واعياً بدور اللغة في احتواء الثقافات ومدلولاتها، ثم ارتباطها النفسي بالأماكن والذكريات، وما يحدث للمرء من حالة ارتباك ذهني ونفسي، إذا ما حاول استرجاع

---

[١] . السابق، ص٥٩.

[٢] . خارج المكان ، ص٨.

ذكريات تحملها لغة معينة، بلغة أخرى مغايرة، وهذا ما حدث معه حين استنهض ذاكرة الطفولة واسترجع أحداث الذكريات التي عاشها في جغرافية عربية، وراح يكتب عنها بلغة غريبة عنها.

يقول: **"أدركتُ أنني مقدم على عمل متناقض جذرياً هو إعادة بناء عالم في مصطلحات عالم آخر، كان لي أن أستخدم اللغة الانكليزية، ولكن كان عليّ أن أستذكر التجارب وأعبر عنها بالعربية. طبعاً، كان من العبث إنكار التغاير والتباعد الكاملين بين هذين العالمين، ولكن لا يعقل أن يكونا منفصلين واحدهما عن الآخر، كأنما نتيجةً لعملية بترٍ جراحية، ما داما قد تعايشا سنوات وسنوات داخل شخص واحد، الأحرى أنهما كانا جسمين متوازيين، بل توأمين، يتحسس واحدهما أيديولوجياً وروحانياً كل عنصر غريب يتعذر استيعابه عند الآخر وينفعل إزاءه"**[1].

تمظهرت الثنائية اللغوية عند إدوارد في اللغتين العربية والانجليزية على حد سواء وقد منحه ذلك مساحات شاسعة للانفتاح على ثقافات الآخرين بل احتوائها وصهرها في بوتقةٍ فردية واحدة تأتت عن ولادة مفكرٍ محتضنٍ عدة ثقافات متصالحة فيما بينها عنده، ومتناغمة غير نشاز.

والمتأمل في نص سيرة خارج المكان يلفي إدوارد سعيد مقدماً خطاباً حضارياً ينفتح على الأديان جميعها، بل والطوائف الدينية بتنويعها، فحملت سيرته رؤيةً تحمل خطاباً أيديولوجياً واحداً يتبناه صاحب السيرة ويفصح عنه في غير مقام.

وقد أتاح إدوارد لتلك الرؤية أن تنجلي وتظهر حين استخدم تقنيةً سرديةً تُظهر أصواتاً متعددة داخل نص السيرة، فتعكس خطابات متنافرة، تحرّض فهم المتلقي على استيعاب خطاب إدوارد المتبنى. ولعل وجود أصوات آل بدر (أخوال إدوارد) داخل نص السيرة هو الذي أفصح عن الصدام المتجلي بين الديانة المسيحية والدين الإسلامي؛ ذلك أن **"آل بدر وأبناء فرعهم البروتستانتيون في فلسطين، تابعين للإرسالية البروتستانتية الأمريكية في لبنان، ويتبنّون أيضاً تفسيراً صدامياً، بل عدوانياً لمعنى أن يكون المرءُ مسيحياً في الديار الإسلامية... وإني أرى الآن، في نظرة استرجاعية، ضرورة أن أضيف إلى ذلك تماهيهم الوثيق جداً مع الآراء الأميريكية عن الإسلام بوصفه ديانةً منحرفة غير قابلة للتجدد"**[2].

ولم تكن سيرة خارج المكان تطرح منظوراً أيديولوجياً مرتبكاً حول هذه الجزئية، إذ استتبعها إدوارد _بوعي بخطابه المتبنى_ بحوارٍ مع الذات يُجلي وينحاز إلى خطاب أيديولوجي مناهض لخطاب أخواله، حيث يقول: **"ولأن اسمي إدوارد سعيد، فقد اعتبروني مسيحياً في لبنان، مع أني إلى يومنا هذا، وبعد سنوات من الاقتتال الأهلي، أعترف بعجزي عن الشعور بأي**

---

[1]. السابق، ص٨.

[2]. السابق، ص٢١٣.

تماهٍ على الإطلاق مع الفكرة القائلة بأن المسيحية ديانة يهددها الإسلام"١.ثم يقول: "رأيت تلك الأيديولوجية المسيحية العدوانية متفارقة جداً ومرفوضة، لافتقاري، ومعي الجميع في محيطنا العائلي المباشر، إلى أي شعور بالعداء الديني أساساً اتجاه المسلمين"٢.

وليس مستهجناً أن يأتي خطاب إدوارد سعيد المتجلي في وصف العلاقة التاريخية للباحثين الأمريكيين حول الدين الإسلامي والمسلمين؛ إذ تصدر إدوارد لهذا الفكر في سلسلة كتبه: الاستشراق، وكتاب تغطية الإسلام وكتاب المسألة الفلسطينية، وفي كتبه الثلاثة **"حاول فيها معالجة إشكالية العلاقة الجدلية القائمة بين عوالم الإسلام والشرق والعرب من جهة، والغرب (فرنسا، بريطانيا، أمريكا) تحديداً من جهة أخرى. لقد ركز إدوارد سعيد... على دراسة نقطة مهمة في هذه العلاقة المعقدة وهي مسألة ربط المعرفة بالقوة"٣.**

والبادي، أن تعرض الذات الإدواردية إلى ذلك الزخم الثقافي المتعدد المنابع، والمتباين الأصول، والمتنازع المآرب والغايات، هو الذي صيَّر تلك الشخصية نمطاً شخصياً لمفكرٍ منفتح على الأديان الأخرى، بل متسامحٍ معها، كما جعله دارساً لتلك الظواهر الأمريكية الفكرية والإعلامية التي تستبيح الدين الإسلامي عقيدة وفكراً وتاريخاً ورؤية، بل وتنتهك حرماته، وتسفّه أهله وتحقرهم، وتحوله إلى دين قاصر، غير قابل للتجديد أو مواكبة العصر المتسارع في نبضه نحو التقدم والتغيير، وكان إدوارد مؤمناً على الدوام بأولوية الوعي الفكري على الوعي القومي أو القبلي مهما أورثه ذلك الاعتقاد وشعوراً بالوحدة.٤ أو جعله متهماً وأهله بالغدر والخيانة من أخواله آل بدر الذين ما يزالون يشعرون بالعداوة المسلمة والمسيحية التي قضت مضاجعهم في لبنان.٥

_ثانياً الخطاب السلطوي القمعي:

إن السلطة الأبوية المضنية التي رسمها إدوارد في نص سيرته، تلك السلطة الممارسة من أبيه بشكل فاضح كانت سبباً من أسباب خسارة إدوارد ذاتياً، إلا أن تلك الخسارة الذاتية حولت صاحبها إلى ذي كنزٍ فكري عظيم خلّف بصمته في ثقافة الغرب وثقافة الشرق.

[١] . السابق، ص٢١٣.

[٢] . السابق، ص٢١٤.

[٣] . www.alshakher.com/vb٢/showthread.php?t=١٢٤٤٣٠

[٤] . انظر، خارج المكان، ص٣٤٢.

[٥] . انظر، السابق، ص٣٢٢.

لم تتوارَ ذاتُ إدوارد المقموعة المضطهدة من والده في نص السيرة، بل لم تغب عن صفحاتها كثيراً، فما انفك إدوارد يقدم خطاباً مشحوناً بآثار القمع والتسلط اللذين مارسهما أبوه عليه طوال حياته، إلى أن تسبب هذا في تصدع شخصية إدوارد، وشعوره بالتقزم أمام والده الذي أسهم بشكل مباشر في زرع هذا في نفس إدوارد، منذ خروجه إلى هذا العالم وتسميته إدوارد، فقد مارس اسم "إدوارد" عليه ضغطاً يشبه السلطة الخفية التي تجعل صاحبها منشطراً إلى جزأين أو هويتين: إحداهما من الغرب "إدوارد"، والأخرى من الشرق "سعيد".

وقد سُبق هذا الانشطار بحالة تزاوج غريبة بين بيئتين مختلفتين انتمى إليهما كلٌّ من والد إدوارد ووالدته، فكان والداه **"هما أيضاً نتاج عملية خلقٍ للذات بالذات، فلسطينيين ينتميان إلى بيئتين مختلفتين ومزاجين متغايرين جذرياً، يعيشان في القاهرة الكولونيالية، ابنَيْ أقلية مسيحية تعيش هي نفسها ضمن حومة من الأقليات، ليس لأي منهما سند سوى الآخر"**[١].

وقد خلّف والد إدوارد صورةً له في ذاكرة إدوارد تنبض بالصمت والجفاء الأبوي الذي يخلو من الحنان والحنو، ولا يخلو من الصمت المتسلط، الذي إذا نطق أحياناً فهو نطق خجول لا يتعدى بضع كلمات، حتى إن ترافقا طريق العمل إلى المنزل.

لم يكن والد إدوارد يمارس سلطة نفسية على إدوارد فحسب، بل إن سلطته تعدت ذلك إلى مستوى مادي محسوس وهو القمع الجسدي، محاولاً إصلاح جسد إدوارد، بل إعادة تكوينه من الأساس. فقد عرّض جسد إدوارد لعدة إصلاحات لعللٍ شخّصها طبيب إدوارد في فلسطين حين كان إدوارد طفلاً، وكانت تلك العلل تنجلي في كون قدمي إدوارد مسحاوين، فوصِفَ له قوسين معدنيين ينتعلها مع الحذاء، ثم رعشة غير إرادية تملكت إدوارد مع التبول، ومعدته التي كان يشكو منها إلى أن وصل إلى مراحل عمره المتأخرة، وضعف في عيني إدوارد جراء التهابات في قناة العين. إلا أن أطول عملية إصلاح جسدي من والد إدوارد كانت متعلقة بقامته، فاصطحبه إلى صانع حمالات ومشدات في نيويورك ليشتري له نيرا يرتديه تحت ملابسه.

ولعل هذه العلة الأخيرة ما دفعت إدوارد ليفجّر خطاباً تظلمياً ضد التسلط والقمع الجسدي اللذين واجههما من والده، يقول: **"وأكثر ما أحبطني في تلك التجربة هو أني، وقد بلغت الحادية والعشرين، لم أعترض على كون أبي قد خول نفسه أن يحزّمني مثل طفل شقي ترمز قامته الملتوية إلى ماهية ذميمة تستحق عقاباً علمياً"**[٢].

---

[١]. السابق، ص٤٣.

[٢]. السابق، ص٩٤.

وحين كبر إدوارد وطرق أبواب جامعة برنستون، كان أن أحب إيفا التي تكبره بسبع سنوات في ضهور الشوير حين كانا يقضيان الصيف هناك، وكان قمع والديه وتثبيطهما همته سبباً في تراجع إدوارد عن قراره الارتباط بإيفا، وكان أن تطرق أبوه إلى سن إيفا قائلاً: **"عندما تبلغ إيفا الستين، تكون أنت ما تزال في ميعة شبابك. هل تدري كيف سيكون الأمر إذّاك؟ ثم أضاف واحدة من عباراته المعلبة، وهي بمثابة أمثولة تحذيرية: عندما تكون عازباً، يدعوك الجميع إلى بيوتهم، ولكن عندما تتزوج لن يعود أحد يأبه لك"**[١].

إلا أن التسلط والقمع الأكثر تأثيراً في نفس إدوارد، والبادي أنه غرز أظافره في الوجدان عميقاً، هو اقتحام والديه لعلاقته الخاصة جداً بجسده في مرحلة البلوغ، ليستجلب خطاباً في نصه يعج بسلطة والديه القمعية على سلوكه الجسدي، يقول: **"...بعد أسابيع معدودة من بلوغي الرابعة عشرة، حدث طرق قوي على باب غرفة نومي أعقبه على الفور لويٌ متسلطٌ وصارم لمقبض الباب. وإذا هي زيارة للأهل بعيدة كل البعد من أن تكون ودية. بل هي كبسة شرسة بامتياز على شخصي... وقف أبي قرب الباب للحظة ممسكاً بقرف القطعة السفلية من منامتي بيده اليمنى، وقد تذكرتُ يائساً أني تركتها في الحمام ذلك الصباح... فغصت في السرير متحيناً الهجوم بقلق، وعندما بلغ وسط الغرفة وفيما يهم بالكلام، شاهدت وجه أمي الممتقع يؤطره الباب على مبعدة خطوات منه. لم تنبس ببنت شفة، بل حضرت لإضفاء ثقل عاطفي على ادعائه عليَّ في تلك القضية. (أنا وأمك لاحظنا) قال ملوحاً بالمنامة: (أنك لم تستحلم، وهذا يعني أنك تعبث بجسدك)... ليس لديك ما تقوله، أليس كذلك؟ أخذ أبي نفساً سريعاً ثم كانت الذروة، إذ قذف بالقطعة السفلية من منامتي نحوي بعنف، وبما بدا لي أنه منتهى القرف اليائس: حسناً إذاً، استحلم، صدمني الأمر القاطع، فهل يستطيع المرء فعلاً أن يستحلم بهذه البساطة متى يشاء؟ فغصت أكثر فأكثر في سريري"**[٢].

وليس أبرع من إدوارد في إيصال الكم الهائل من القمع والتسلط الأبوي الذي يوصله للمتلقي بلغته المختارة تلك.

ولم يخرج إدوارد من تلك الفوضى التي تملكت وشائجه النفسية جراء قمع والده له، إلا حين وصل إلى توازن نفسي بعد صراع احتدم في داخله لسنوات متتالية، إلى أن شكل مرض والده إنذاراً بفنائيته وفنائية إدوارد أيضاً، وذلك بعد مرور عشرين سنة ركز إدوارد على تذمراته من والده في جلسة تحليل نفسي، ليذرف دموع الحزن؛ علها تسهم في إيجاد نقطة التوازن النفسي التي

---

[١] . السابق، ص٣١٠.

[٢] . السابق، ص١٠١-١٠٤.

تاهت بين ثنايا نفسه لأعوام كثيرة، يقول: **"وجدتني في جلسة تحليل نفسية أركز على تذمراتي من موقف أبي اتجاهي، اختبرتُ نوعاً من التجلي. فأخذت أذرف دموع الحزن والأسف على كلينا معاً، وعلى سنوات من النزاع الضامر باعدت خلالها بيننا ضراوته المهيمنة وعجزه عن التعبير عن أية عاطفة إطلاقاً، الممتزجان بإشفاقي على نفسي ونزعتي الدفاعية. فقهرني التأثر لأني اكتشفت فجأة أنه كافح طوال تلك السنوات للتعبير عن نفسه بطريقة لم يكن معداً لها من حيث الطبع والنشأة، ولعلني قطعت قنوات الاتصال بيننا لدوافع أوديبية... ومهما يكن نصيب ذلك من الصحة أو الخطأ، فإن الفجوة القائمة بيني وبين أبي قد ختم عليها بالصمت المديد"**[١].

لم تكتفِ السلطة الأبوية بفرض حجر على إدوارد، بل تشاركت معها سلطة أخرى مارست قمعاً عليه، فقد عانى إدوارد سعيد في عام ١٩٤٩ من اضطهاد جمعي ضد العرب والعربية، وذلك في مدرسته القاهرية فكتوريا كولدج، إذ أصدرت المدرسة مراسيم بقواعد صارمة بحق حضور اللغة العربية على لسان الطلاب في المدرسة، ونتيجة لهذا أمست اللغة العربية جريمة يعاقب متحدثوها إذا ما قبضت السلطات المدرسية عليهم، يقول إدوارد: **"فصارت العربية ملاذنا، لغةً مجرَّمة نلجأ إليها من عالم الأسياد ومساعدي الأساتذة المتواطئين، ومن زملائنا المتأنكليزين الأكبر سناً الذين يتجبرون علينا باسم فرض التراتب المدرسي وتطبيق قوانينه"**[٢].

وكعادة إدوارد في تقديم الخطاب الذي يمثل السلطة والقمع، يستحضر أمامه خطاباً آخر ينجلي عن تحدّيه وكسره القيود التي تحاول تقييده أيّما كان شكلها ومصدرها، راح يصف ردة فعله وبعده عن زملائه المتمردين على قرار منع اللغة العربية في المدرسة، إذ صاروا يتكلمون العربية أكثر، بدلاً من أن يتكلموها أقل، كنوعٍ من التحدي لما اعتبره إدوارد **"رمزاً اعتباطياً لسلطتهم يبلغ درجة من السخف تثير السخرية"**[٣].

ولعل قانوناً مثل هذا الذي سنته إدارة مدرسة فكتوريا كولدج، كان سبباً في وضع حجر الأساس في بناء تلك الصورة الدونية عن اللغة العربية وأبنائها ومدرسيها إلى يومنا هذا.

إذ يقول إدوارد في هذا المضمار: **"وكان فريق صغير من الأساتذة يتولى تعليم اللغة العربية في صفوف منقسمة إلى فروع للمبتدئين والمتوسطين والمتقدمين، ولكن التلامذة كانوا يحتقرونهم جميعاً عدا واحداً. وقدرت أن سبب ذلك يعود إلى أنهم بكل بساطة مواطنون من**

---

[١] . ا لسابق، ص٣٢١.

[٢] . السابق، ص٢٣١.

[٣] . السابق، ص٢٣١.

الدرجة الثانية داخل المدرسة، وإلى أن معظمنا يعتبر دراسة الشعر العربي من خلال القصائد الوطنية المقيتة في مديح الملك فاروق مجرد هراء"[١].

_ثالثاً : خطاب الاستلاب والذوبان:

يُقصَد بخطاب الاستلاب والذوبان دعوة إلى ترك الذات، والانقطاع إلى الفكر الآخر، وهو يقدم خطابات تسخر من الموروث الإسلامي والعربي، ويرفض كل ما يمت بصلة إلى تراثنا وثقافتنا، متذرعاً بتجاوز الآخر لثقافتنا.

لقد انعكس هذا الخطاب في حقبة زمنية عاشها إدوارد في مصر حين كان في مدرسته (فكتوريا كولدج)، حيث كان هذا الخطاب يترجم قصرياً على الطلاب العرب في المدرسة، بواسطة فرض حزمة من الأوامر والأنظمة تسلب العرب عروبتهم وثقافتهم ولغتهم، وتمارس فعل إذابتهم في ثقافة الإنجليز وتشويش أذهانهم بأفكار ماكرة، جلها يصب في خانة تحقير العرب ووضعهم في منزلة الدونية عن الأقوام الأخر، ولعل ما مر معنا في الخطاب القمعي، حين منعت اللغة العربية في المدرسة، خير دليل على عملية السلب تلك.

إلا أن أنظمة المدرسة لم تقف عند منع العربية فقط، بل نظرت **"إلى التلامذة أنهم أعضاء تمموا دفع اشتراكاتهم في نخبة كولونيالية مزعومة يجري تعليمها فنوناً إمبريالية بريطانية قضت نحبها"**[٢].

ولعل أقسى أنواع استلاب الهوية والثقافة هو تعليم الطلاب حياة إنجلترا وآدابها، ونظامها البرلماني، ثم عادات واصطلاحات لا يستخدمها العربي في بيئته العربية ألبتة، وفي المقابل أُقصي تعليم أي ثقافة أو عادات عربية، إضافة إلى اللغة العربية ذاتها.

كانت تلك المرحلة الأولى حيث سَلْبُ الجيل وتفريغه من ثقافته وعاداته ولغته، ثم مرحلة ثانية تجسدت في إذابته وصهره داخل النسيج البريطاني، ليدخل هذا الجيل الامبراطورية البريطانية على أنه فرد من أفرادها.

رغم هذا الخطاب السائد آنذاك، الذي رسمه إدوارد من خلال تقديمه الأحداث والأنظمة في تلك المدرسة التي تمثل نموذجاً مصغراً عن مخطط كبير، يحاول بث سمه داخل المجتمع العربي، رغم هذا قدم إدوارد خطاباً مناهضاً لهذا الخطاب يعكس وعي إدوارد بالمخططات الاستعمارية

---

[١]. السابق، ص٢٣٢.

[٢]. السابق، ص٢٣٣.

التي تلجأ _إلى جانب الاحتلال العسكري_ إلى احتلال فكري وسلب ثقافي حتى تتمكن من الشعوب تمكناً يضعفها ويجعلها خاضعة لها أبد الدهر. يقول إدوارد في سيرته: **"وكانوا يمتحنوننا بصفتنا تلامذة إنكليزاً، نجر أذيالنا متخلفين سعياً إلى تحقيق هدف مبهم، يستحيل تحقيقه أصلاً، من صف إلى صف آخر، ومن سنة دراسية إلى سنة دراسية تالية... ثم إني أدركت في قلبي أن فكتوريا كولدج قطعت نهائياً الأواصر التي تشدني إلى حياتي السابقة، وأن ادعاء أهلي أني مواطن أميركي قد تهافت، فقد بتنا ندرك جميعنا أننا دونيون نواجه قوة كولونيالية جريحة وخطرة بل وقابلة لأن تؤذينا، ونحن مجبرون على تعلم لغتها واستيعاب ثقافتها لكونها هي الثقافة السائدة في مصر"**[١].

والبادي في خطاب الاستلاب والذوبان الذي انتقده إدوارد في مدرسته فكتوريا كولدج حين كان صغيراً، لم يتوقف عند وصف هؤلاء العرب الذين حاولوا خرط أبنائهم في ثقافة الإنجليز، كما أن الإنجليز لم يكونوا وحدهم من حاول استلاب الهوية العربية وسرقة لغتها من أبنائها، إنما كانت أختها أمريكا تعزف على نفس المنوال، فقد قدم إدوارد في سيرته نموذجاً للعرب المتأمركين، في الولايات المتحدة الأمريكية، الذين وصفهم بالكائنات الغريبة الطالعة من روايات جوناثان سويفت، **"يلهجون بعربية مكسرة من أيام العشرينات، ويفتعلون الوطنية الأمريكية افتعالاً، وتتردد (آنكل سام) بانتظام في أحاديثهم، ويتكلمون عن الخطر الشيوعي أكثر بكثير من كلامهم عن خطر إسرائيل، وهو ما يثير خيبة المراهق الفلسطيني الذي يستمع إليهم، أما نساؤهم التعسات لمبارحتهن قراهن ورميهن في بروكلن فيرتدين الملابس الزرية، فيما بناتهن مبالغات في التهندم ويمضغن العلكة ويتكلمن بأصوات ذات صرير، ويرتدين الجوارب القصيرة التي ترتديها المراهقات الأميركيات"**[٢].

حين تسرق الشعوب القوية ثقافة الشعوب الضعيفة، تجعل سرقتها واستلابها مدروساً وممنهجاً لا يقف عند اللب دون القشور مثلما لا يقف عند العكس، أي أن المستعمِر فكرياً يفرض استعماره على المستعمَر في جلِّ جزيئات حياته، فيتجلى ذلك في تخليه عن لغته وعاداته وتقاليده، بل ينزع إلى تقليده في ملبسه ومشربه، فيفقد الإنسان هويته الأصلية، ولا يتقن الهُوية الجديدة التي اكتسبها ليتحول إلى مسخ، لا هو (محمد) كما كان ولا هو (مو) كما أمسى، ولا هو (يحيى) كما كان ولا هو (جون) كما صبغته الأسماء الأمريكية.

---

[١] . السابق، ص٢٣٣.

[٢] . السابق، ص٢٩٥.

إن المستعمِر يحرص في النهاية على عزل الشعوب التي يستعمرها، وعلى إبقاء عقلها في حالة سلبية وسكون متقع.

لقد قدّم إدوارد سعيد خطاباً ينتقد خطاب السلب الذي تبنته مرحلة الخمسينيات في مصر، والذي يقض مضجع المثقفين العرب إلى يومنا هذا، إنه خطاب التشبث بالهوية العربية والثقافة العربية في كل مفرداتها المتجلية عند الأمم والشعوب.

المبحث الخامس: نزار قباني، قصتي مع الشعر:

_أولا: الخطاب النقدي:

إن ما يجدر ذكره هاهنا أن سيرة نزار قباني كانت سيرة تؤرخ مسيرة قصيدة نزار قباني عبر زمنه الشعري، وتفندها في لغتها، والمؤثرات الاجتماعية والثقافية، والجغرافية التي أثرت عليها، وفي القضايا التي واجهتها، كمثل: محاربة المجتمع لبعض المفردات التي لجأ إليها نزار في قصائده، محاربة اجتماعية ذات طابع عاداتي وتقاليدي. باختصار: قدم نزار سيرته من خلال سيرة شعره ومضامينه.

لقد تجول نزار بين أنواع شتى من الفنون الأدبية، النثرية منها والشعرية؛ فقدم خطاباً نقدياً تطرق فيه للعديد من القضايا، فشرع يعرّف الأدب تعريفاً متفرداً لا يشبه سوى نزار قباني، يقول: **"تعلمتُ أن الأدب ليس زهرة نشكلها في عروة سترتنا، ولكنه صليب من المتاعب نحمله على أكتافنا، الأدب جزيةٌ وضريبة ومشيٌ مستمر على سطح من الكبريت الساخن... من رحم الصبر يخرج الأدب، رحم الشغل والمعاناة والفجيعة"**[١].

ولعل اللافت أن نزاراً قد قدم رؤية للسيرة الذاتية قبل أن يشرع بالدخول في السيرة، تلك الرؤية تجرّم التاريخ الأدبي العربي الذي يجهل ماهية فن السيرة الذاتية، ولا يقف عند حدودها، ولا يعي معناها، وذلك لأسباب تخص الذات العربية، يقول نزار: **"الأديب العربي لا يحبُّ السفر في داخل نفسه، ولا يحب استعمال المرايا... حديث النفس للنفس في بلادنا مكروه، نحن لا نفهم المونولوج الداخلي، ونعتبره نوعاً من الغرور والنرجسية، الشاعر العربي يبقى صامتاً بانتظار حفلة تأبينية، فحفلات التأبين هي المناسبة الذهبية التي يجلس فيها النقاد على قبر الشاعر كي**

[١] . قصتي مع الشعر، ص١٩٦-١٩٧.

يلعبوا الورق، وأنا طبعاً لن أسمح لأحد أن يلعب الورق على قبري لأنني أريد أن أشترك في اللعبة"[١].

كما أنه يقدم فلسفته الخاصة حول فن السيرة الذاتية، إذ يرى أن كتابة السيرة هو نوع غريزي عند الإنسان يمنحه فرصة إطالة عمره ويحفظ بقاءه، حتى إن كان ذلك على الورق.[٢]

ولعل ذلك القبس الذي قدمه نزار عن السيرة الذاتية كفن نثري خوّله أن يقدم نفسه في سيرته الذاتية بالطريقة والشكلية التي يريدها هو لنفسه، أي أن نزاراً قدّم نفسه للمتلقي شاعراً أكثر من تقديمه نفسه إنساناً؛ ذلك أنه كان يمرق بجانب نزار الإنسان ولا يسبر أغوار نفسه، في الحين الذي كان يشرّح نزاراً شاعراً ويفصّل طويلاً في قضاياه وما يواجهه في رحلته الشعرية. وهذا إن أُخِذَ على سيرة نزار، فقد منحه نوعاً من الخصوصية والتفرّد لم يحظَ بها باقي أصحاب السيرذاتية التي بين أيدينا.

وإن أردنا أن نفيَ نزاراً حقه فيتوجب علينا أن نشير إلى تلك اللغة النزارية الشاعرية التي كان نزار يمتطيها في نصّ سيرته الذاتية، فحوّل نصّه بذلك إلى قطعة نثرية فنية، إذا ما غضضنا الطرف قليلاً عن فقرها إلى المضمون الإعلامي الذي يُخبِر المتلقي بتفاصيل دقيقة عن حياة نزار قباني إنساناً لا شاعراً، فيكتمل بذلك فن السيرة مضموناً إلى جانب الشكل.

وقد احتوى خطاب نزار على تناولٍ مفصّل للشعر في قضاياه المتعددة، فجاء على ذكر لغته، وانزياح معجم اللغة من العامية إلى الفصحى والعكس وذلك في القصائد الشعرية بمحاولات منه لكسر النمطية اللغوية في العلاقات المعهودة بين المضاف والمضاف إليه والصفة والموصوف وما إلى ذلك، ثم أتى على الحديث عن الشعر على أنه خطاب يقدمه الشاعر (المرسِل) إلى الجمهور (المرسَل إليه) ليمثل ذلك الخطاب بنية ثقافية وفكرية تؤثر على الجمهور.

وكان نزار من خلال تقنية تعدد الأصوات التي يقدمها في نص السيرة، يطرح خطاباً يشاكل خطابه فيردّ عليه ردّاً يرسم بوضوح توجهات نزار قباني النقدية، ومن ذلك مثلاً حين أتى على رأي البعض بالشعر، قائلاً: **"هناك من يعتقد أن الشعر هو لعنة العرب وأنه حشيشة خدرتهم، وفلجت أعصابهم، ومنعتهم من اللحاق بقطار العصر، أنا أرفض هذا المنطق، وأؤيد الجاحظ في قوله: إن الشعر فضيلة العرب، والفضيلة هنا تعني أطهر ما لدى الإنسان وأشرف ما عنده، الشعر هو الصورة والمثال للأمة، يتألق بتألقها، ويشحب بشحوبها، وليس صحيحاً أننا متخلفون**

---

[١] . السابق، ١٩٧.

[٢] . انظر، السابق، ٣٩٣.

لأن شعرنا متخلف، ولكن الصحيح أن شعرنا دخل في مرحلة الكسوف يوم دخلنا في مرحلة الكسوف"[١].

وإن كان نزار قباني قد حلّى نصه بتلك اللغة الشاعرية التي تجنح إلى أن تكون لغة قصيدة قد انتثرت، إلا أن هذا لم يفرغ النص من محتواه الفكري والنقدي الذي سكن في النص، وإذا ما أردنا استدراج تلك اللغة إلى خانة اللغة العلمية النقدية، فإننا نجد نزاراً مقدماً الآتي:

الشعر خطاب يعكس مقياس التحضر والثقافة والتغيير في المجتمعات، وهو ليس فسحة في عالم الكلمات الشعرية فقط تخدّر العقول.

الشعر غير منعزل عن الحياة، هو مرآة تعكس الواقع، كما أنها تعري المجتمع أمام أصحابه.

الشعر ينهض بنهضة الشعوب وينحط بانحطاطها.

ويستكمل نزار تعريفاته التي لا تنتهي لمفهوم الشعر فيقول في مقام آخر: **"كنت أومن أن الشعر هو إشعال عود ثقاب في أشجار الغابة اليابسة... ومن هنا يكتسب قول دورنمات (إن الشعر هو اغتصاب العالم بالكلمات) أهمية خاصة، فبدون اغتصاب لا يوجد شعر... إنه يعني إخراج الشعر من مملكة العادة والإدمان إلى مملكة الدهشة.. وعظمة الشاعر تُقاس بقدرته على إحداث الدهشة، والدهشة لا تكون بالاستسلام للأنموذج الشعري العام الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدي، لكن تكون بالتمرد عليه ورفضه وتخطيه، الشعر ليس انتظار ما هو منتظر، وإنما هو انتظار ما لا ينتظر"**[٢]. سلب المتوقع والاعتيادي من نفس المتلقي وإحداث ضجيج داخلي يورث الدهشة في نفسه هو مكمن الشعر الناجح، هكذا قال نزار في نصه ذاك، وحين يقدم لغة الشعر على أنها لغة تحطم العلاقات المنطقية التي اعتادها بنو البشر، قال: **"إنني لا أفهم الشعر إلا من جهة كونه حركة، مستمرة في سكون اللغة وفي سكون الكتب، وفي سكون العلاقات التاريخية بين الأشياء"**[٣].

الشعر إذن عند نزار هو ثورة انقلابية على كل الرتابة الكونية المحيطة بالإنسان، ثورة حين تهدأ تقدم صورة مختلفة عن الصورة السابقة التي ألِفها الإنسان، واستكانت في نفسه فتحولت إلى حقيقةٍ وواقعٍ يصعب تغييره، بل إن اللغة تأخذ مساحات دلالية تتباين عن أصلها، فتُسهم هي أيضاً في تخليف الدهشة في نفس المتلقي.

---

[١]. السابق، ص١٩٩.

[٢]. السابق، ص٢٥٩-٢٦٠.

[٣]. السابق، ص٢٦١.

لذلك كان أن بادر نزار بقلب أوراق اللغة، فراح يقرب بين المستويين اللغويين: الفصحى والعامية، لينتج منهما لغة ثالثة: **"تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة"**[١]، فجاء خطابه تحريضياً على لجوء الشعراء إلى تلك اللغة الثالثة التي أسهم في اختراعها وكانت أن أنهت حالة الجفاء والقطيعة بين اللسانين العامي والفصيح، وقرّبت بين الكفاية اللغوية والأداء اللغوي كما يعرّفها تشومسكي، بعد أن أضافت إلى مخزون الكفاية اللغوية مفردات جديدة كانت تُعدُّ من العامية، فمنحتها دلالات لغوية جديدة وأضفت عليها رصانة الفصحى ورقيها، ومدّدت مساحاتها، فجعلتها تحمل دلالات لم تكُ من ذي قبل حين كانت في ساحة العامية حسب.

ولعل تلك المحاولة اللغوية من نزار قباني جعلته يلحظ معجماً لغوياً يشترك به شعراء بلاد الشام، فكان يشعر أنه منتمٍ إلى تلك العائلة الشعرية التي تملك الأبجدية الشامية، فقدم خطاباً مفاده أن الواقع اللغوي ما هو إلا انعكاس وجودي وحضاري ونفسي لشعوب تتقارب جغرافياً، وتتشابه تاريخياً، فينتج عن هذا التشابه تشابه في الخصائص والمواصفات الشعرية لا تتحقق مع القصائد الشعرية للشعوب الأخرى البعيدة جغرافياً.[٢]

وقد يسافر نزار في نصه إلى إسبانيا ليثبت في خطابه النقدي أن لغة الشاعر تتأثر بالجغرافية، وبثقافة المكان ونبض روحه وحضارته، يصف نزار قباني أثر إقامته في إسبانيا خمس سنوات عليه شاعراً فيقول: **"تغلغلت إسبانيا في مساماتي، وحروفي، وفواصلي، وأصبح نبض (الكاستانويلاس) في أصابع راقصات الفلامنكو جزءاً من نبضي ونبض كلماتي، وهذه التأثيرات الإسبانية ارتسمت بوضوح في مجموعتي الشعرية: الرسم بالكلمات ١٩٦٦، وفي قصيدتي النثرية: مذكرات أندلسية"**[٣].

ويحمل خطاب نزار قباني دعوة صارخة إلى الوقوف إلى جانب القصيدة الجديدة والشعر الحر، بعد أن انتقد القصيدة العمودية القديمة في أنها **"كانت مجموعة من العادات اللغوية والبلاغية، أخذت مع مرور شكل المسلمات الدينية التي لا تقبل الجدل أو النقاش، وباستثناء الأصوات المتفردة، فإن غالبية القصائد العربية كانت في حقيقتها قصيدة واحدة، تنقل عن نموذج محفوظ في الذاكرة"**[٤].

---

[١] . السابق، ص٣٠١-٣٠٢.

[٢] . انظر، السابق، ص٢٩٨-٢٩٩.

[٣] . قصتي مع الشعر، ص٢٩٠-٢٩١.

[٤] . السابق، ٣٧٣-٣٧٤.

وقد تتبع نزار تاريخ القصيدة العربية منذ الجاهلية في نضارتها إلى ما بعد العصر العباسي في عدميتها المطلقة، ثم تعنّت العرب في تعاملهم مع القصائد العربية القديمة، ونظرتهم إليها نظرة المقدّس لأشياء يصعب مساسها أو نقدها أو الإتيان على تغييرها، إلى أن حضر القرن العشرون محضراً معه تلك الصحوة الوجودية والسياسية التي غيرت وجه الواقع العربي، فاستجلب هذا قصيدة شعرية جديدة بلغة جديدة وطرح ورؤية جديدين وبشكل حديث يخالف شكل سابقه.

فكانت الثورة الأدبية مجارية للثورات الاجتماعية، فيما الثورة _عند نزار_ لا تتحقق إلا بانتفاضة تُلغي الماضي على الصعيدين: الرؤيوي والشكلي، أي لا يجوز أن تأتي القصيدة بمضمونها الجديد بعد الثورة مرتدية الشكل القديم نفسه، لذلك تحتم على الشعراء أن يمتطوا ظهر قصيدة جديدة لم تكن سابقاً، بعد انسحاب القصيدة القديمة التي أدركتها الشيخوخة على حد تعبيره.

ويستدرك نزار طرح هذا بقوله: **"وهذا لا يعني بشكل من الأشكال أن القصيدة الحديثة هي البديل التاريخي للقصيدة التقليدية، إنها على العكس نقيضها والقطب المقابل لها"**[١]، بل وإن القصيدة الحديثة أحدثت تغييرات جليلة في حياة الأدب العربي[٢].

وحين وصلت سيرة نزار إلى ذروتها _سيرته الشعرية_ اعترف بأنه أكثر ما شعر بنفسه شاعرا كان حين قدم قصيدته النثرية، يقول: **"لقد كنت أشعر وأنا أكتب ١٠٠ رسالة حب، شعور حصان يركض في برية لا يحدها شيء، وللمرة الأولى في حياتي، أخذت إجازة من الأصول الشعرية، ومن أنظمة السير الخليلية الصارمة التي مةةةةمجعلت التنقل في شوارع الشعر، كالتنقل في شوارع بيروت عملاً انتحاريا، إن قصيدة النثر هي ثمرة من ثمار الحرية، ونتيجة من نتائج الثورات الثقافية، والسياسية التي تحرث تراب هذا الكوكب، وصورة لهذا العصر الطموح الذي يغير جلده كل دقيقة"**[٣].

ثم يقدم نزار خطابا نقديا يبين العلاقة بين ثالوث: الشعر والمرسل والمتلقي، فالشعر عنده خطاب يكتب إلى جهة ما، وإذا انعدم وجود المتلقي تحول الخطاب إلى **"جرس يقرع في العدم"**[٤].

غير أن الأشكال الأكثر خطورة هي فقدان قناة التواصل بين الشاعر (المرسل) و(الجمهور) المتلقي إذا ما تقصّد الأول وضع قصيدته في قوقعة لا يفهمها إلا النخبة من الجمهور، ويجد نزار هذا نوعاً من العجز والقصور اللذين يصيبان الشعراء المحدثين بحيث يبدون عاجزين عن الوصل

---

[١] . السابق، ص٣٧٦.

[٢] . انظر، السابق، ص٣٧٦_٣٨٢.

[٣] . السابق، ص٤٤٩.

[٤] . السابق، ص٣٣٥.

والتواصل مع المتلقي، وعاجزين إلى التعبير عن قضاياهم الشعرية تعبيراً يمكنه أن يصل إلى عقول المتلقين وأفئدتهم. لذلك يتوجّب على الشاعر أن يضع نصب عينيه أن **"الجمهور سلطة كسلطة الله، قد تكون غامضة وغير مرئية، ولكنها سلطة حقيقة وأكيدة تُدخِل في رحمتها من تشاء وتطرد من رحمتها من تشاء"**[١].

ويثمّن نزار دور الجمهور في تحقيق النجاح للشاعر، وتنبيه الشعراء إلى احترام عقول الجماهير لأنها **"بوصلة بمنتهى الذكاء والحساسية، تعرف أين أرض المطر وأين أرض السراب"**[٢] مستشهداً بآراء وتعاليم لينين وماوتسي تونغ اللذين طالبا الشعراء والكتاب والفنانين بالاهتداء بالشعب وهمومه وحزنه وخبزه وفرحه، حتى يملأوا كؤوس فنونهم الأدبية، ليبين نزار بهذا الخطاب أن الأدب هو وليد المجتمع وابنه كما أنه في الوقت نفسه مرآته التي تعكس همومه ونبض شارعه وثقافته. لذلك ينبغي على الشاعر أن **"يستبطن النفس البشرية ويتقمص وجدان العالم، ويقول ما يريد أن يقوله الناس قبل أن يقولوه، وعلى هذا يمكن تفسير نبوّة المتنبي، الذي لا يزال منذ ألف سنة مستشار العرب في كل كبيرة وصغيرة من شؤون الحياة"**[٣].

ما أراد نزار قباني قوله في هذا المقام هو: إذا ما نجحت كل عناصر الثالوث؛ فقام الشاعر بواجبه اتجاه جمهوره، وركز بذكاء على مادته الشعرية ومضمونه الشعري، وكلما كانت هذه المادة الشعرية حية تلامس الواقع المعيش، وتترجمه شعراً وفناً، ثم وصل هذا إلى الجمهور بنجاح، حققت العملية الأدبية هدفها بنجاح متميز، واستطاعت أن تكون متأثرة ومؤثرة في آن واحد، وهذا هو المطلوب.

وخرج خطاب نزار النقدي من زاوية الشعر وقضاياه ليتناول نوعاً أدبياً آخر وهو المسرح، حين كان في بداياته، وطرق أبواب دمشق على يد عمّه أبي خليل القباني في أواخر القرن التاسع عشر، منذ أصّلَ نزار لتلك الهجمة الدمشقية على أبي خليل القباني الذي كان برأيهم يشكّل مفسدة بفنّه على الدولة العثمانية، خاصة وأنه **"أراد أن يحوّل خانات دمشق التي كانت تزرب فيها الدواب إلى مسارح ويجعل من دمشق المحافظة النقية الورعة برودواي ثانية، خطيرة كانت أفكار أبي خليل، وأخطر ما فيها أنه نفّذها وصلب من أجلها"**[٤].

---

[١] . قصتي مع الشعر، ص٣٦١.

[٢] . السابق، ص٣٦١.

[٣] . السابق، ص٣٩٢.

[٤] . السابق، ص٢١٩.

إن نزار عبثيٌ في وضعه مصيره وحياته وأوراقه الشعرية بين اليدين الدمشقية التي دقّت المسامير في لحم أبي خليل القباني الذي راح شهيد الفن المسرحي، جعله الدمشقيون يدفع ثمن فكره غالياً، كما فعلوا مع ابن أخيه نزار في ١٩٥٤ حين ضربوه بالحجارة والبندورة والبيض الفاسد، ثم طالبوا بشنقه كما شنقوا عمه، ولولا أن الزمن قد تقدم قليلاً لكان نزار لحق عمه؛ لأنه كثيراً ما نادى بخطاب تحرري يلهث نحو تحطيم القيود وكسرها، أياً كانت القيود. فجاءت جميع خطاباته جريئة وتعرّي عورة المجتمع الذي اعتاد على سترها.

_ثانياً: خطاب المرأة.

ركز نزار قباني في جانب من جوانب خطابه الثقافي والاجتماعي على قضية المرأة، ولو أن تركيزه كان تركيزاً متفرداً، فهو لم يقدّمها من خلال أمه _إلا نادراً_ أو خالته أو عمته أو ابنته أو زوجته، كما هو منتظر في فن السيرة الذاتية، بل قدمها امرأة في كونها جزءاً من المجتمع والنصف الثاني للرجل بغض النظر عن صفتها في حياته، وفي أحيان قليلة قدّمها تحت عنوان حبيبته، دون إتيان على ذكر أسماء أو تفاصيل خاصة.

وقد قدم نزار قباني المرأة في سيرته من خلال ثلاثة محاور:

الأول: المرأة كما هي في المجتمعات العربية: وفي هذا المحور يبيّن المرأة في مجتمعنا العربي عنصراً مسيّساً، وأمره في يد الرجل، كما أن المرأة لا تملك من أمرها شيئاً، وهي كما في منطق القبيلة مواطنة من الدرجة الثانية، **"كما أن التخطيط الجنسي لا يزال بيد الرجل... كل التشاريع الجنسية مفصلة على مقاييس الرجل، وبحجم غرائزه... كل الأحكام الصادرة في جرائم القتل العاطفي في جانب القاتل لا في جانب القتيل"**[١].

والمرأة في المجتمعات العربية محظور عليها أن تأتي على المطالبة بحقوقها، سواء الجنسية أو في دورها مشاركة في المجتمع، وقد بين في سيرته أن العرب لم يستطيعوا أن يتخلصوا من عقدة الجاهلية ورواسبها التي تصور الأنثى بأنها عار على ذويها، لذلك كان هذا الربط بين الأنوثة والعار يجعل المجتمعات محرومة من الطمأنينة.[٢]

وحين جاء على سيرة أمه وكان هذا نادراً على أنها جزء من المجتمع الذي يعيشه، جعل بينه وبينها فجوة وصخرة صماء على الصعيد الفكري، وتلاشت نقاط الالتقاء بينهما، ورسم صورة المرأة الدمشقية من خلالها آنذاك، أنها امرأة لا تنشغل سوى بعبادتها وصومها وصلاتها وببعض البدع والخرافات، كالخوف من قص الأظافر ليلاً، وعدم سكب الماء المغلي في البالوعة خوفاً من

---

[١] . قصتي مع الشعر، ص٣٦٥.

[٢] . انظر، السابق، ص٣٦٦_٣٦٧.

الشياطين ووضع الأحجار الزرقاء في رقاب أولادها خوفاً من الحسد، وزيادة المقابر في المواسم.[١]

الثاني: المرأة في الشعر: يتبدى في نص نزار خطاب يصور المرأة على أنها جسد وأعضاء فقط ويمثل هذا الخطاب في الشعر العربي الذي يرى المرأة مادة ميتة **"وأعضاؤها الجميلة مصفوفة على موائد الشعراء كأطباق المشهيات، فهي طرفٌ كحيل، أو عجز ثقيل، أو خصر نحيل، يكاد من ثقل الأرداف ينبتر"**[٢]، ويرى نزار قباني أن هذه النظرة للمرأة تعود إلى جذور قبلية وتاريخية واجتماعية ودينية، لأن العرب حين كانوا يرتحلون كثيراً ويغزون مراراً كان هذا يستقطع من وقتهم ويجعلهم لا يسكنون إلى المرأة فيعطونها حقها في اكتشاف ذاتها واستبطان كينونتها.

لقد انتقد نزار في نصه العقل القبلي ومنظمات البداوة التي خلّفت بصماتها على المجتمعات العربية إلى يومنا هذا، يقول: **"إن العقل القبلي وتقاليد البداوة ومؤسساتها لم تكن تسمح، خارج نطاق الزواج، أو الغزو، أو اقتناء الجواري بإقامة علاقات حميمة بين الرجل والمرأة، حتى في الحالات التي ذكرت، يطغى عنصر الامتلاك الجسدي، كما في حالة الجواري مثلاً على أي عنصر ذهني أو نفسي أو تجريدي، إن التجريد الذهني محصول حضاري، لا يصل إليه الإنسان إلا في ظل العلاقات المطمئنة، وعلاقات العربي بالجنس الثاني كانت علاقات عصبية لاهثة ومستعجلة"**[٣].

أما المرأة في شعر نزار فهي المحبوبة، وهي العنصر الثاني الذي يتواطأ مع الرجل ليرتكبا جريمة الحب، في مجتمع يعتبر الحب جريمة ويعده طفلاً غير شرعي **"ومادة كالمواد المخدرة ممنوعة من التداول، يعتبر بحد ذاته خروجاً على قيم المجتمع ومؤسساته، وفي مجتمع كهذا، يصبح شاعر الحب مواطناً خارجاً على القانون، وتصبح القصائد التي تتناول العلاقات الحميمية بين الرجل والمرأة فضيحة علينة"**[٤]

---

[١]. انظر، السابق، ص٢٥٦

[٢]. قصتي مع الشعر، ص٢٧٦.

[٣]. السابق، ص٢٧٧.

[٤]. السابق، ص٣٣٥.

ثالثاً: المرأة في خطاب نزار قباني:

نادى نزار في نص سيرته الذاتية بخطاب تحرري يجرد المرأة من قيود المجتمع والدين اللذين يشكلان عليها طوقاً يقيد حريتها ويسجنها داخل ذلك القالب الاجتماعي والديني الذي يمنعها من أن تكون على شاكلة سيمون دي بوفوار التي كتبت كتاباً كاملاً يروي علاقتها مع جان سارتر دون أن يلامسها حرج كما أن خطابه يكشف عن حلم يراوده يأتي فيه يوم تولد فيه امرأة مثل جورج ساند التي سجّلت في أوراقها لياليها التي قضتها مع الموسيقار شوبان.

أما المرأة في خطاب نزار الشعري فهي ليست المرأة الجميلة، وليست المرأة التي تقنع رجولته فقط، المرأة _ الشعر هي كما يقول نزار: **"التي تترك شرخاً وارتجاجاً في قشرة دماغي، هي التي تحدث خلخلة في إيقاع أيامي، وفي نظام الأشياء من حولي"**[1].

امرأة نزار الشعرية، هي امرأة بمواصفات خاصة، يمكن أن تكون عادية للرجال الآخرين، تلك المواصفات هي التي تستحث نزار على الاحتراق كشاعر فينتج عن ذلك الاحتراق قصائد حب.

أما المرأة التي يحبها نزار فهي امرأة تمتلك أموراً صغيرة لكنها مهمة في رأي نزار، أولها كما يقول: **"أن تكون من أحبها تشبهني، وثانيها أن تكون أمي، وثالثها أن يكون فني جزءاً من عمرها كما هو جزء من عمري"**[2].

إن خطاب نزار قباني في قضية المرأة وفي كل محاوره خطاب تجريدي، يدعو المرأة إلى نسج علاقات الحب مع الرجل، تتقاسمه معه على الملأ، وخطاب يدعو الرجل أن يرى المرأة روحاً وكياناً، لا أعضاءً وجسداً يضع المرأة في خانة الجواري ويجعلها مباعة في سوق النخاسة، خطاب يحثُّ الرجل على منح المرأة حقوقها والاعتراف بدورها في المجتمع وفصل أنوثتها عن العار ونزع تعريفات الجاهلية عنها. خطابه يقتضي أن يتماهى الرجل مع المرأة فتختلط الأدوار، ولا تتقيد المرأة بدور واحد فقط.

وبقي أن نشير إلى ظاهرة اكتنفتها سيرة نزار قباني، وعاينا غير قليل فيها، وهي ذلك الملمح المسيحي الذي كان حاضراً كثيرا في سيرته إذ كان يستدعي الثقافة المسيحية من خلال دوال تعكس تلك الخصوصية المسيحية وتكشف عن خطابها، كأن يستحضر في سياق معين حين هاجمه المجتمع في شعره، واتهمته باتهامات جارحة، كوهب روحه للشيطان والمرأة والغزل الفاحش، وكمسؤوليته عن هزيمة حزيران لأنه كتب شعراً عاطفياً أسهم في انحلال الجيل، وكرقصه فوق

---

[1]. السابق، ص٣٣٢.

[2]. السابق، ص٣٤٠.

جراح أمته، وقتله آمال الأمة، وتجرده من الوطنية[١]، استحضر نزار حينها قولاً من أقول المسيح عليه السلام **"ربِّ اغفر لهم فإنهم لا يعلمون"**[٢]، وكأنه يجسد العلاقة والتشابه بينه وبين عيسى عليه السلام، تلك العلاقة المتجلية في التعرض للاتهامات والعذابات والآلام، ثم التشبث بالصبر والمكابرة.

وحين أتى على وصف امرأته النموذج التي يحبها أن تكون كي ترضيه وتستكين نفسه، قال: **"أن تشبهني حبيبتي معناها أن تكون هناك أرض مشتركة نقف عليها معاً، وأن يكون إيقاع روحينا وأفكارنا متجانساً، كما تضرب أجراس الكنائس كلها في وقت واحد ليلة عيد الميلاد"**[٣]

وفي وصفه للأدب قال: **"تعلمت أن الأدب ليس زهرة نشكلها في عروة سترتنا، ولكنه صليب من المتاعب نحمله على أكتافنا"**[٤]

وفي بوحه الأول عن سبب كتابته هذه السيرة قال: **"... ولكني سأذهب مع القراء في نزهة قصيرة إلى شاطئ البحر... سأحدثهم عمن رموني بالورد، وعمن رموني بالحجارة، عمن عانقوني ومن صلبوني"**[٥]

ولم يكتفِ نزار باستحضار الثقافة المسيحية في عموميتها، بل أخذ يفصل في مذاهبها، كاستحضاره الأرثوذكسية، حين كان يعلن رفضه حول نظرة المجتمع للمرأة، فقال: **"وأنا حين أرفض فكر قبيلتي، ومواقفها الأرثوذكسية من المرأة، فلأني لا أؤمن أصلاً بممالك تعتبر الأنوثة عاراً، والنساء مواطنات من الدرجة الثانية"**[٦].

ولعل استحضار نزار قباني تلك الدوال من الديانة المسيحية يرتبط عنده بالشعور بقسوة المجتمع وظلمه واضطهاده، وبتلك السلطة القمعية التي مارسها عليه شاعرا متميزا عن شعراء جيله، أو لعل الديانة المسيحية تسعف نزاراً شاعرا أكثر من الديانات الأخرى، لما تحويه من طقوس روحانية، ومفاهيم دلالية تصب في طبيعة نزار الشاعرية.

---

[١] . انظر، قصتي مع الشعر، ص٤١٤.

[٢] . السابق، ص٤١٥.

[٣] . السابق، ص٣٤٠.

[٤] . السابق، ص١٩٦.

[٥] . السابق، ص١٩٥.

[٦] . السابق، ص٣٦٤_٣٦٥.

وإن كانت هذه التكهنات تولدت لدينا من سياقات السيرة، إلا أننا لا نستطيع تجاهل حقيقة أن نزاراً كان مسلم الديانة مسيحي الهوى؛ لأنه خرج عن استقطاب الدوال المسيحية إلى الإجهار والبوح بأنه كان يحتسي المشروبات الروحية التي حرمها الدين الإسلامي.[١]

[١] . انظر، السابق، ص٢٩٠.

الفصل الثالث: قضايا الزمن في السير الذاتية

_ تمهيد نظري

أولاً: الترتيب الزمني

أ) السرد الاستباقي

ب) السرد الاستذكاري

ثانياً: المدة الزمنية

أ) تسريع السرد

ب) تبطيء السرد

لعل أول ما ينبغي التنويه له في هذا المقام، أن التناول النقدي للرواية _فناً نثرياً_ يمكنه أن ينسحب على السيرة الذاتية بوصفها فناً نثرياً أيضاً.

والمعتقد أن تطبيق الدراسة ذلك المنهج النقدي على السيرة الذاتية –فناً مختلفاً عن الرواية- سيشكل سبقاً في هذا المجال؛ ذلك أن الدراسة جرت على ذلك، لرؤيتها أن السيرة الذاتية تشبه الرواية في حضور عناصرها الفنية جميعاً، من: زمان ومكان وشخوص وراوٍ وأحداث، وإن تباينت معها في واقعية أحداثها (نقصد السيرة)، وتخيلية عناصر الرواية، إلى جانب البناء والحبكة التي تخلو منها السيرة الذاتية وتقوم عليها الرواية. إلا أنهما _كما أسلفنا_ فنّان نثريان سرديان، لذلك سيكون إسقاط المنهج النقدي الروائي، الذي يتناول التقنيات السردية على السيرة الذاتية إسقاطاً لا ضير فيه، مع وعينا الحاضر نصب أعيننا أن الروائي يخلق شخصيات في نصه يمكنها أن تتمرد عليه في منتصف الطريق، بل وتقدم خطاباً مغايراً لخطابه تماماً، وهو مع ذلك يكون مسروراً بهذا التمرد الذي تحدثه شخصياته، كما يحكي كثير من الرواة والقاصين، بينما يختلف الأمر مع صاحب السيرة، ذلك أن عاطفته اتجاه الشخصيات الحاضرة في السيرة كثيراً ما تتحكم به وبخطابه الذي يقدمه من خلال نص السيرة، كما أن السلطة الاجتماعية وقيودها تكون حاضرة نصب عينيه قيداً دائماً يكبّله إذا ابتغى البوح الصادق.

القصد: إن صاحب السيرة يكون الشخصية المحورية في نص السيرة، ويدور في فلك تلك الشخصية جميع الشخصيات الأخرى التي تظهر في نص السيرة، بل إننا نلمس أحياناً صورة صاحب السيرة يمسك بأطراف الخيوط التي تتحكم بالحركة الداخلية لإيقاع تلك الشخصيات، فهو المتحكم الرئيس بحركتها وحديثها، وتسليط الأضواء على بعضها وإقصاء بعضها الآخر في زمن معين.

ومفاد ما سبق، أن صاحب السيرة _على الأغلب_ إنما يقدم في النهاية خطابه الذي يريد إيصاله إلى المتلقي، مهما نوّع في الأساليب، أو استدعى من الذاكرة شخوصاً ومواقف، فإن استدعاءه لها لا يخرج عن كونها خادمة له في تكوين وهندسة خطابه المراد.

يَبين للباحث حين يستقرئ المواضيع المتناولة لمفهوم الزمن في النصوص الأدبية، تشاكل في تحديد مصطلح الزمن تحديداً يحمي الناقد من اللبس بين المصطلحات النقدية. إلا أن الأمر الأكيد قبل الخوض في قضايا الزمن، هو أن **"الزمان يمتاز عن غيره بأنه خاضع للقياس، وهو بالتالي مقسم، وهذا التقسيم يسمح بالرجوع كرونولوجياً إلى (القبل) و(البعد)"**[١] ، هذا إذا كان

[١] . نبيلة، زويش(٢٠٠٣)، **تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي**، ط١، الجزائر: منشورات الاختلاف، ص٧٢.

مفهوم الزمن مفهوماً مجرداً لم يخضع للعلوم الفلسفية، ولم يقارب علاقته مع الذات البشرية. فإذا ما قارب الذات البشرية تولد لدينا مفهوم آخر للزمن وهو زمن نفسي **"يرتبط أساساً بإحساس الإنسان بشيء ما، ويتغير من إنسان إلى آخر بمقتضى وعي الإنسان"**[١]

وحين يلجأ صاحب النص الأدبي إلى خلق زمن متسلسل تسلسلاً مختاراً منه، فإنه قد ولّد زمناً يختلف عن الزمنين الآنفين، لنجد أنفسنا أمام ضروب زمنية ثلاثة، وهي:

"(١) الزمن بالمفهوم الطبيعي (الكوني والتاريخي).

(٢) الزمن بالمفهوم النفسي.

(٣) الزمن بالمفهوم الأدبي."[٢]

والزمن بالمفهوم الطبيعي (الكوني والتاريخي)، كما يراه إخوان الصفا في رسائلهم، هو **"مرور السنين والشهور والأيام والساعات، وقد قيل إنه مدة يعدها حركات الفلك"**[٣].

بينما يركز الزمن النفسي على تقليص الزمان الخارجي في الزمن الداخلي، بعد إدراك الذات له وامتصاصه، ثم إعادة إنتاجه بعد أن يتحول إلى إحساس بالزمن، ولم يبقَ _بذلك_ كما كان، إنما يتحول إلى مزيج بين الزمن الطبيعي وأثر هذا الزمن على الذات التي تعاود إنتاجه زمناً ممتزجاً بالإحساس الداخلي للذات المقصودة"[٤].

ويعتمد السرد في حقيقته على الزمان كما أن بول ريكور يرى ثمة **"ثلاث فترات زمانية ضرورية لتأليف قصة، سواء أكانت القصة صحيحة أم غلطاً، الأولى هي حالة البداية، حين يجد الناس أنفسهم في وضعية يريدون تغييرها أو فهمها لا غير، وهذا هو زمان التصور السبقي، ونستطيع، بما لدينا من معرفة بالممارسات الاجتماعية والميول الإنسانية، أن نتخيل ما يحتمل حدوثه تالياً، وأن نخطط للتدخل، إذا بدا ذلك حكيماً، لنؤثر في النتيجة. الزمان الثاني هو زمان الفعل أو التصوير، فنحن نحاول، والأحداث تتكشف، أن نفعل أو أن نفهم، وأخيراً، هناك إعادة**

---

[١] . السابق نفسه، ص٧٢، مأخوذ عن pieere dacco:les voies e'tonnantes de la nouvelle psychology,des nouvelles e'ditions marrabout Verviers (belgique) ١٩٨٢, p:٢٨٩.

[٢] . ، انظر: سعيد يقطين، **قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، ص١٦١ وما بعدها. وفريال، القضاة **الخطاب الروائي عند أميم معلوف**، ص٨٨،

[٣] . إخوان الصفا(١٩٨٨)، **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**، المجلد الثاني، ط١، لبنان: دار بيروت للطباعة والنشر، ص.١٧

[٤]. انظر، محمد سويرتي(١٩٩١)، **النقد البنيوي والنص الروائي**، إفريقيا الشرق: الدار البيضاء، ج(٢)، ص١٢.

التصوير فنحن نسترجع ما حدث متتبعين الخطوط التي أدت إلى النتيجة، مكتشفين أسباب فشل الخطط، وكيفية تدخل القوى الدخيلة، أو كيف أدت الأفعال الناجحة إلى نتائج غير متوقعة"[١].

ويقسّم بعض النقاد الزمن إلى نوعين: الزمن الخارجي، والزمن الداخلي للنص الأدبي، بحيث يكون الزمن الخارجي خارج النص، إلا أنه على علاقة معه في الوقت ذاته، ويقسم (أ.أ.مندولا) الزمن الخارجي إلى ثلاثة أزمنة، هي:

زمن القارئ: وهو وضع القارئ بالنسبة للفترة الزمنية التي يقرأ عنها في النص الأدبي.

زمن الكاتب: وهو وضع الكاتب بالنسبة للفترة الزمنية التي يكتب عنها في النص الأدبي.

زمن موضوع النص: وهو تاريخ وإطار زمني يخصّان موضوع السيرة، الذي عاشه صاحب السيرة، والذي اصطفاه من سلسلة الأزمان التي مرت عليه في حياته.[٢]

ويتجلى الزمن الداخلي في الخطاب الأدبي، في ثلاثة أنواع أيضاً، كما جاء عند مندولا، وهي:

المدة (الكرونولوجية) للقراءة، وهي مقدار الزمن _محدداً بالساعة_، الذي يستغرقه المتلقي في قراءة السيرة.

المدة (الكرونولوجية) للكتابة، وهي عدد الساعات التي يستغرقها صاحب السيرة في كتابة سيرته.

المدة (الكرونولوجية) لموضوع السيرة، وهي الزمن الذي وقعت خلاله أحداث السيرة.[٣]

ويرى تودروف أن هناك ثلاثة أصناف من الأزمنة داخل الرواية، وهي: زمن القصة ويقصد به الزمن الخاص بالعالم التخييلي، وزمن الكتابة أو السرد، ويرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة: أي الزمن المستلزم لقراءة النص الروائي[٤].

وقد وجّه جلّ النقاد، لا سيما البنيويين، اهتماماً كبيراً اتجاه الزمن الداخلي، في دراستهم للخطاب الروائي، فأشاروا إلى التمايز بين نمطين من الترتيب الزمني في العمل الروائي، أحدهما يبرز على مستوى المتن الحكائي، ويخضع لمبدأ السببية[٥]، حيث يدل على التتابع الزمني للأحداث

---

[١]. والاس مارتن(١٩٩٨)، **نظريات السرد الحديثة**، ت: حياة جاسم محمد، مصر: المجلس الأعلى للثقافة، ص٩٧_٩٨.

[٢]. انظر، أ.أ. مندولا(١٩٩٧)، **الزمن والرواية**، ت: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، ط١، عمان: دار الشروق، ص١٠١_١٠٣.

[٣]. السابق نفسه، ص٧٧_٨٤.

[٤]. انظر، تودروف(١٩٩٢)، **مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي**، ط١، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص٥٧.

[٥]. انظر، إبراهيم الخطيب(١٩٨٢)، **الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي**، ط١، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ص١٧٩.

كما هي مفترضة في الواقع، وثانيهما يبرز على مستوى المبنى الحكائي، ولا يراعي أية سببية داخلية[١]، ويدل على الترتيب الزمني الذي جاء في تركيب العمل الروائي.

وقد اعتمد كثير من النقاد فيما بعد على تلك الثنائية الزمنية التي جاء بها الشكلانيون الروس، وكان من أبرزهم: جان ريكاردو، تودوروف، وجيرار جنيت، فقد قسم جان ريكاردو الزمن الروائي إلى قسمين: زمن السرد، وزمن القصة، ثم درس العلاقة بينهما، بعد أن وضعهما على محورين متوازنين، مقارناً بينهما من حيث تسريع السرد أو تبطيؤه، مقارنة مع زمن القصة.[٢]

وقسّم تودوروف الزمن الروائي في كتابه (الشعرية)، إلى زمن التخيل (زمن القصة)، وزمن الخطاب (زمن السرد)[٣]، ويؤكّد في دراسة له حول (مقولات السرد الأدبي) على عدم التشابه بين زمانية القصة وزمانية الخطاب، فزمن الخطاب عنده يعده زمناً خطياً، في حين أن زمن القصة زمن متعدد الأبعاد[٤]، ثم بيّن المحاور الثلاثة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب، وهي:[٥]

الترتيب أو النظام: وفيه يحدث خلط زمني بين زمن الخطاب وزمن القصة المتعددة الأبعاد، فيسبب ذلك الخلط مفارقات زمنية على خط السرد تتجلى في الاسترجاع أو العودة إلى الوراء، والاستقبالات أو الاستباقات.

المدة: قد تتسع هذه المدة أو تتقلص، فينتج عن ذلك أربع حركات سردية، لا يمكن قياسها، وهي: الوقفة أو تعليق الزمن، والحذف، والمشهد، والتلخيص.

التواتر: ويختص هذا المحور بطريقة الحكي التي يختارها الكاتب لسرد الحدث داخل النص الأدبي، ويقسّم تودوروف التواتر إلى: مفرد ومكرّر ومؤلف.

ويمكن قراءة تلك الإشكاليات التي جاء بها تودوروف (الترتيب والمدة والتواتر) في كل خطاب إبداعي، فلكل سردية زمن خالص بالوقائع، وزمن آخر خاص بترتيب الراوي أو صاحب الخطاب لتلك الوقائع، وزمن ثالث خاص بمدة القص التي تتداخل فيها سرعات يراها صاحب الخطاب، منها: الوقف، والاستراحة، والمشهد، والإيجاز.

---

[١] . انظر، السابق نفسه، ص١٧٩.

[٢] . انظر، جان ريكاردو(١٩٧٧)، **قضايا الرواية الحديثة**، ت: صياح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والغرشاد القومي، ص٢٤٩_٢٦٠.

[٣] . انظر، تزفيتان، تودوروف(١٩٩٠)، **الشعرية**، ت: شكري المبخوت رجاء سلامة، ط٢، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص٤٧_٤٨.

[٤] . انظر، تزفيتان، تودوروف، **مقولات السرد الأدبي**، ص٥٥.

[٥] . انظر، تودوروف تزفيتان، **الشعرية**، ص٤٧_٥٠، وانظر، حسن، بحراوي(١٩٩٠)، **بنية الشكل الروائي**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص١١٥.

ويتبنى جيرار جنيت تعريفات تودوروف، لكنه يتناولها بتفصيل أشمل، فينوّه إلى أن ثمة علاقات تربط زمن القصة بزمن الخطاب، إلا أن التسمية لديه تختلف، حيث إن زمن القصة الذي كان عند تودوروف يسمى زمن الحكي عند جينت.[١]

البادي مما سبق أن النقاد يكادون يتشابهون في التقعيد لأقسام الزمن داخل النص الأدبي، فهم يتفقون حول انقسام زمن النص الأدبي إلى زمنين: زمن القصة أو الحكاية المتخيلة، وزمن الخطاب أو السرد أو الحكي؛ ويأتي ذلك الاتفاق من النقاد بسبب انضباط هذين الزمنين داخل العمل الأدبي، في الوقت الذي لا يكون هذا حاضراً في زمن القراءة مثلاً؛ ذلك أن هذا الزمن غير خاضع للدقة، ويرجع ذلك لاختلاف ثقافات القراء، ثم اختلاف المدة الزمنية التي يقرأون فيها[٢]

لذلك يستبعد النقاد البنيويون زمن القراءة من دراساتهم النقدية لصعوبة ضبطها، فيرتفع في المقابل شأن دراسة زمن القص في كل المنهجيات المميزة، وتمسي من الآليات المهمة في قراءة الخطاب السردي، ذلك أنه يمثل بعدا جوهرياً من أبعاد الخطاب الإبداعي الأربعة: اللغة والشخصية والمكان والزمان.

ويؤخذ على هذا المنهج البنيوي في تحليل زمن النص الإبداعي أنه يتناول العلاقات الزمنية الداخلية في النص نفسه، معرضاً عن الزمن الحقيقي المعيش، كما أنه لا يقيم وزناً للزمن التاريخي. وقد لاحظت سيزا قاسم ذاك المأخذ، وتناولت الزمن المعيش (الزمن النفسي) والزمن التاريخي (الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي) بالدراسة، ورأت أنهما يمثلان: **"بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني، أما الأول فيمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص، أما الثاني فيمثل الخطوط العريضة (السقالات) التي تنبني عليها الرواية"**[٣].

وستكتفي الدراسة بتناول زمني القصة والخطاب من خلال دراسة الترتيب الزمني، والمدة الزمنية، وما يدخل في مجاليهما من قضايا، ذلك حتى يكون هذا الجزء من الدراسة مكثفاً في التناول، بالإضافة إلى أن كثرة تناول القضايا الزمنية الأخرى قد يحول دون استكناه النصوص بعمق.

وستستند الدراسة في قضايا الترتيب الزمني والمدة الزمنية إلى رؤية "جنيت" في كتابه (خطاب الحكاية) التي كانت منهجية، رغم أنها لم تشمل جميع القضايا الزمنية كما أسلفنا.

---

[١] . انظر، جيرار، جينت(١٩٩٧)، **خطاب الحكاية**، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي، ط٢، القاهرة: المطابع الأميرية، ص٤٧_ ١٤١

[٢] . انظر، محمد عزام(١٩٩٦)، **فضاء النص الروائي**، سوريا: دار الحوار، ص١٢٤.

[٣] . سيزا قاسم(١٩٨٤)، **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، ط٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٤٥.

أولاً: الترتيب الزمني.

وفيه يغير صاحب النص المرجع الزمني عن قصد منه، لينظم فيما بعد نصه معتمداً على تصور جمالي يدفعه نحو تنظيم الأحداث في نصه على نحو معين[١]، فيتعين بناء على هذه التقنية المتبعة نوعان من السرد الذي يخلق تصاعداً في أحداث النص الإبداعي مفارقاً للنمط الطبيعي الذي يتوقعه المتلقي.

وهذان النوعان هما:

السوابق (السرد الاستباقي): وهو عملية سردية تتجلى في حضور حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقاً، ويسميه النقاد أيضاً (الاستشراف).

اللواحق (السرد الاستذكاري): وهو عملية سردية تتجلى في استحضار حدثٍ سابق للزمن الذي بلغه السرد.[٢]

أ) السرد الاستباقي:

إذا ما استقرأنا نصوص السير الذاتية التي تتكئ عليها الدراسة، نستجلي فيها كسراً جلياً لتصاعد الزمن، حيث يقوم صاحب السيرة بتجاوز اللحظة الزمنية التي وصل عندها السرد، ليشير في نصه إلى لحظة حدثت في المستقبل، ثم يعود بالسرد إلى زمنه التصاعدي الطبيعي.

ففي (رحلة جبلية رحلة صعبة) لفدوى طوقان، أدرجت صاحبة السيرة استباقات زمنية في مواضع عديدة، ومن ذلك:

"... بل المؤكد أن بعض أحفاد أجدادها الذين نزحوا واستقروا في نابلس قد انخرطوا بعد الفتح العثماني في الجيش المحترف المعروف بجيش (الانكشارية) وقد عرف هذا الجيش فيما بعد باستبداده بالأمور السياسية"[٣]

وفي قولها واصفة مشاعرها إزاء وفاة عمها قالت: **"وقفت أرقبه وهو مسجى على سريره بلا حراك، وحيرني ما رأيت على وجهه الممتقع من عدم المبالاة بكل ما يجري حوله من بكاء الأهل والأحباب. أحزنني أن أراه بعيداً عني كل هذا البعد... وظللت أحتفظ لسنين عديدة بمقص صغير قلم به أظافره لآخر مرة في حياته، وكنت أخبئه تحت مخدتي وأبكي قبل أن أنام"**.[٤]

[١]. انظر، تزفيتان تودروف، مقولات السرد الأدبي، ص٥٥.
[٢]. حسن، بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص١٢١_ ١٣٣.
[٣]. رحلة جبلية رحلة صعبة، ص٤٠.
[٤]. نفسه، ص٣٠.

والغريب في الموضعين أن صاحبة السيرة لا تأتي على ذكر هذين الحدثين فيما بعد حين تصل _في زمن القصة_ إلى الحدثين، القصد: أنها لم تعد ثانية إلى التذكير باستبداد الجيش الانكشاري، كما أنها لم تأت على ذكر مقص عمها مرة أخرى في سيرتها لاحقاً، والبادي أن تلك التقنيات التي يلجأ إليها صاحب السيرة في استباق السرد هي ضرب من ضروب التشويق والتأثير في المتلقي حين قراءة النص، كما أنها تقنية لا تتصل بالأسلوب الفني لصاحب السيرة حين يكتب سيرته، ولعله حين يسترجع زمن الطفولة ويقف عنده يستحضر معه كلَّ الشخوص والمواقف وتأثيرها على ذاته ومشاعره آنذاك، فيما تتلاشى تلك الشخوص ومتعلقاتها كلما استحضر حقبة زمنية أخرى في حياته.

وفي سيرتها الثانية الرحلة الأصعب تكرر ظهور هذه التقنية السردية في إيراد الاستباقات الزمنية، كمثل ما جاء فيها في حديثها عن الفراغ الأولي والثقافي الذي يحتل الساحة الأدبية في الضفة والقطاع، ثم امتلاء هذا الفراغ الثقافي فيما بعد حين نشأ التفاعل والتواصل بين جيل الأدباء الجديد والرموز الأدبية والقيادات الفكرية: **"من خلال هذا التواصل... تكونت وستظل تتكون وتتنافى قطرات الضوء تحت ليل الاحتلال، وسوف يستمر العمل معاً لإعادة تركيب ما هو كائن انطلاقاً بالحلم بما سيكون"**.[1]

وكذلك في قولها: **"فلم أملك أمام توسله إلا الرضوخ والسماح له باستعادة الكتاب الذي لم يعد إلى المكتبة أبداً، برغم مرور السنوات الطويلة ولن يعود، فقد حدثني زميل له كان يرافقه في تلك الزيارة أن "م.ح" حين خرج بالكتاب من البيت كان يضمر الاستيلاء عليه، حيث قال له: وهل أنا مجنون حتى أرد الكتاب إليها؟"**[2]

وليست المواضيع التي سبق ذكرها هي الوحيدة في السيرة الذاتية لفدوى طوقان، إنما كان ثمة مواضيع أخرى غير قليلة، واكتفت الدراسة بسوق موضعين من كل سيرة للتدليل على السرد الاستباقي.

وفي سيرة هشام شرابي (صور الماضي)، يزاوج صاحب السيرة السرد الاستباقي مع السرد الاستذكاري؛ ذلك أن هاتين التقنيتين تدافع إحداهما الأخرى على الرغم من الأرضية السردية الاستذكارية الثابتة التي ينبني عليها نص السيرة الذاتية، إلا أن تقنية السرد الاستباقي تحضر لأن الأحداث المروية داخل النص قد عاشها صاحب السيرة سابقاً، فهو بذلك يستحضر تلك التقنية السردية كضرب من ضروب التشويق الذي يجعل المتلقي متعلقاً بقراءة النص فيستحث الأحداث

---

[1] . الرحلة الأصعب، ص٢٥.

[2] . نفسه، ص٢٨.

كي يصل إلى نهايتها أو إلى ذروتها. فغالباً ما يأتي السرد الاستباقي تمهيداً لأحداث لاحقة يعلمها صاحب السيرة حق العلم، إنما يذكرها مسبقاً إذا ما استحضرت بعض الأحداث ذكر شخصيات أو أحداث أخرى .

وقد يلجأ صاحب السيرة إلى صيغ لغوية متباينة تدل على الانتقال الاستشرافي (الاستباقي) في الزمن، كاستخدامه سين الاستقبال أو سوف أو مفردات بعينها تدل على الانتقال إلى زمن المستقبل. كمثل ما جاء في نص سيرة هشام شرابي: **"... ولم أتخلص من هذا الموقف المعادي للماركسية إلا في أواخر الستينات عند قيام الحركة الطلابية".** [١]

أو كما جاء في قوله في موضع آخر من سيرته: **"والشيخ أسعد الشقيري، خريج الأزهر حيث درس على الأفغاني وعبده، وأصبح فيما بعد، أحد أمناء مكتبة السلطان عبد الحميد، وعضو مجلس (المبعوثان) في استانبول أثناء الحرب العالمية الأولى".** [٢]

ففي المثال الأول خلق هشام سياقاً لغوياً ينقل زمن القصة إلى زمن مستقبلي حين استخدم (لم أتخلص من هذا الموقف... إلا في أواخر الستينات)، واستخدم في المثال الثاني (أصبح فيما بعد).

وتتجلى أهمية هذا السرد الاستباقي عند هشام شرابي في كشف مستقبل تلك الشخصيات التي تحدث عنها في سيرته، كما أنه أماط اللثام عما ستفعله تلك الشخصيات لاحقاً، ليمكّن المتلقي من فهمها وإدراك سلوكاتها، وتحليل تصرفاتها.

وفي غربة الراعي لإحسان عباس ظهرت هذه التقنية السردية بشكل لافت، حيث تواترت في سيرته أكثر من السير الأخرى، كمثل ما جاء في قول إحسان عباس متحدثاً عن نفسه حين كان طفلاً: **"كان يستمتع بما يقدم له من طعام بسيط في الصباح، من زيت زيتون... وهو لا ينسى طعم الشاي الذي يصنعه والده ويقدم في كؤوس زجاجية صغيرة، ومن بعد فقد طعم ذلك الشاي، وظل يطلبه فلا يجده، أتراه كان شاياً معطراً؟ ربما."** [٣]

وكذلك في قوله: **"غير أنه ظل لديه ذلك الإحساس البدائي بتوالي الفصول، ولم يفارقه إلا بعد سنوات كثيرة"** [٤].

والظاهر أن إحسان لجأ إلى هذه التقنية السردية في استباق الزمن لأنه لن يأتي على ذكر تلك التفاصيل الشخصية حين يصل السرد إلى مرحلة الشباب أو مرحلة النضج ثم الشيخوخة، وقد كان

---

[١] .صور الماضي، ص٣١.
[٢] . السابق، ص٥٤.
[٣] . غربة الراعي، ص٢٠.
[٤] . السابق، ص٢٠.

سياق الأحداث يلزمه بذكر تلك التفاصيل الخاصة بشخصيته، ولم يكن السرد لاحقاً يستجلب تلك التفاصيل معه.

فحبّه لطعم ذاك الشاي كان قد رسخ في ذاكرته التذوقية مذ كان طفلاً، ولأن السرد هاهنا كان يتناول مرحلة الطفولة استجلب معه تلك المعلومة التي رافقته حتى وصل إلى مراحله العمرية المتقدمة.

وفي موضع آخر قال: **"وفي أحد الأيام أهداني شفيق أخو السيدة أم كمال مفكرة قد فات وقتها، فذهبت إلى غرفتي وكتبت فيها أول قصيدة نظمتها، أحرض فيها أهل عين غزال ليثوروا على الإنجليز ومطلعها: ألا يا أهل غزال هبوا بأكبركم لأصغركم معينا. ونظمت بعدها قصائد كثيرة، ولكني لم أثبت منها أية قصيدة"**[١].

وهذا الاستباق الذي لجأ إليه إحسان عباس سيثير التشويق في نفس المتلقي، ويمنحه دفقة لمواصلة القراءة منتظراً أن يذكر صاحب السيرة مطلعاً آخر من قصائده القادمة التي نظمها بعد هذه.

وقد حضر السرد الاستباقي أيضاً في (خارج المكان) السيرة الذاتية لإدوارد سعيد، ومن ذلك حين كان إدوارد يبدي احتجاجاً على اسمه الذي أطلقه عليه والده، يقول: **"هكذا كان يلزمني قرابة خمسين سنة لكي أعتاد على (إدوارد)، وأخفقت من الحرج الذي يسببه لي هذا الاسم الإنكليزي الأخرق الذي وضع كالنير على عاتق (سعيد) اسم العائلة العربي القح"**[٢]

والبادي أن إدوارد لجأ إلى هذا الاستباق الزمني بغية كشف عقدةٍ لازمته منذ طفولته حتى أن وصل إلى الخمسين من عمره، فراح يستعجل حضور السنوات القادمة في الوقت الذي كان زمن السرد آنذاك يتناول مرحلة طفولته، فقدم للمتلقي مهاداً شيقاً يكشف مشكلة من مشكلات إدوارد التي رافقته طوال حياته، وكانت هذه التقنية تورّث التشويق لنفس المتلقي منذ صفحات السيرة الأولى.

وقد كان إدوارد بارعاً في شد وتيرة التشويق عند المتلقي في لجوئه للسرد الاستباقي، خاصة في مشاكله الشخصية التي تعايش معها طوال حياته، فكان إلى جانب مشكلته مع اسمه مشكلة أخرى واجهها. وهي تعدد الهويات الذي كان يؤرقه ويبعثر شخصيته، وقد ظهر هذا في قوله: **"ولم يقتصر الأمر على عجزي عن استيعاب كل مراوحات ومقاطعات تلك التفاصيل، ناهيك عن التحكم بها، التي تبتر سياقاً سلالياً بسيطاً، واستعصى عليَّ أيضاً إدراك لماذا لم تكن أمي أماً**

[١]. السابق، ص٤٧.

[٢]. خارج المكان، ص٢٥.

إنكليزية بكل بساطة، ولقد امتلكني هذا الشعور المقلق بتعدد الهويات _ومعظمها متضارب_ طوال حياتي، ورافقته ذاكرة حادة أني كنت أتمنى بشكل محموم لو أننا جميعاً عرب كاملون أو أوربيون أو أميركيون كاملون..."[١]

وجاء مثل ذلك في قوله: **"مهما تكن الوقائع التاريخية الفعلية، يبقى أن أبي كان مزيجاً طاغياً من القوة والسلطان، ومن الانضباط العقلاني والعواطف المكتومة، وقد أدركت لاحقاً أن هذه جميعاً قد طبعت حياتي ببعض الآثار الإيجابية، ولكنها لم تعفني من الكوابح والمعوقات، ومع تقدمي في العمر، توصلت إلى تحقيق التوازن بينها"**[٢].

والبادي أن إدوارد كان يلجأ إلى السرد الاستباقي كلما أراد تفريغ الإحساس بمشكلة نفسية عايشته في مراحل حياته، لأنه غالباً ما لجأ إلى هذه التقنية حين يتعرض لعقدة نفسية ترسبت في شخصيته وخلفها فيه والده أو الظروف، وكأنه حين يتكئ على هذه التقنية يجعل المتلقي يعي تماماً إلى أي مدى رسخت تلك العقدة في نفس إدوارد وأثرت عليه وانعكست على شخصيته، فهو حين ينتقل بين زمن القصة والزمن المستقبل يجعل المتلقي واعياً بالكم الزمني الطويل الذي عانى فيه إدوارد من تلك المشكلة.

ومن ذلك قوله: **"...وإنما كنت أتحاشى جدياً نظر الناس لشدة تحسسي لنواقصي الجسمانية اللا متناهية وأنا مقتنع تمام الاقتناع بأنها جميعاً انعكاس لنواقصي الجوانية. وكان أصعب الصعاب عندي أن ينظر إلي الناس وأن أقابل نظراتهم بمثلها، وقد ذكرت ذلك لأبي وأنا في حوالي العاشرة، فقال: لا تنظرهم عيناً في عين، بل إلى أنوفهم أنظر، فسلمني بذلك تقنية سرية استخدمتها عقوداً من الزمن، وعندما بدأتُ التدريس بُعيد تخرجي في أواخر الخمسينيات، وجدتني مضطراً إلى خلع نظارتي لكي يتحول الصف كتلة ضبابية يتعذر عليَّ تمييز أي شيء فيها"**[٣].

وقد تهدف تلك الاستباقات التي لجأ إليها إدوارد في سيرته إلى وظيفة بنائية في رسم الملامح النفسية لصاحب السيرة، خاصة تلك الملامح النفسية الناتجة عن عقد أورثها له والده كما أسلفنا.

وفي (قصتي مع الشعر) لنزار قباني قام صاحب السيرة باستباقات زمنية غير قليلة في سيرته، كان منها قوله: **"ولقد سافرت كثيراً بعد ذلك، وابتعدت عن دمشق موظفاً في السلك الدبلوماسي نحو عشرين عاماً وتعلمت لغات كثيرة أخرى، إلا أن أبجديتي الدمشقية ظلت**

---

[١] . السابق، ص٢٧.

[٢] . السابق، ص٣٥.

[٣] . خارج المكان، ص٨٥.

متمسكة بأصابعي، وحنجرتي، وثيابي"[١]. وقد لجأ نزار إلى هذا الاستباق لأهمية الموضوع الذي يتناوله بالنسبة إليه، ففي الوقت الذي كان يتحدث فيه عن طفولته ومفرداتها الدمشقية، ارتأى أهمية إحدى تلك المفردات، وهي لغته الأم التي كانت سلاحه في رحلته الشعرية، والتي احتلت حيزاً كبيراً في سيرته الذاتية.

وفي مقام آخر تناول شخصية رأى فيها أهمية كبرى في تغيير وجه فن المسرح، وهو عم والده أبو خليل القباني، وفي خضم الحديث عن رحلته الفنية لجأ نزار مرة أخرى للسرد الاستباقي: **"وطار صواب دمشق، وأصيب مشايخها، ورجال الدين فيها بانهيار عصبي، فقاوموه بكل ما يملكون من وسائل، وسلطوا الرعاع عليه ليشتموه في غدوه ورواحه، وهجوه بأقذر الشعر، ولكنه ظل صامداً، وظلت مسرحياته تعرض في خانات دمشق، ويقبل عليها الجمهور الباحث عن الفن النظيف"**.[٢]

وهذا الاستباق الذي جسدته لفظة (ظل) جاء ليبين الزمن الممتد بعد ذلك الاحتدام بين الدمشقيين وفن المسرح الذي تبناه أبو خليل القباني، ذلك الزمن الذي مثل نقلة نوعية في تاريخ فن المسرح.

وقد يأتي السرد الاستباقي مختصاً بصاحب السيرة لا بزمن الخطاب، وذلك لتبيان ما آلت إليه شخصية صاحب السيرة بعد الزمن الذي وصل إليه السرد الآن، كما جاء في سيرة نزار قصتي مع الشعر حين قال: **"حين انضممت إلى السلك الدبلوماسي السوري في شهر آب (أغسطس) ١٩٤٥، لم أكن أتصور أنني سأصبح هولاندياً طائراً.. وأن غباري سيتناثر على كل القارات"**[٣].

وقد منح صاحب السيرة المتلقي معلومة مهمة عما سيؤول حاله فيما بعد مستقبلاً، ولو أن نزاراً قد فصل فيما بعد عن سفراته في أنحاء البلاد حين كان سفراً، كذكره أسبانيا، ووصفه لها في جزء من سيرته، إلا أن هذا الاستباق أورث المتلقي نوعاً من التشويق والإثارة، ومنحه متعة الانتظار.

ب) السرد الاستذكاري:

يمثل الاستذكار تقنية أخرى إلى جانب الاستباق في فن السيرة، وهو تقنية سردية تتجلى في إيراد حدث سابق للزمن الذي بلغه السرد، ويأتي على ثلاثة أنماط، هي:

استذكار خارجي: وهو يرد المتلقي إلى زمن قبل زمن بداية الرواية.

---

[١] . قصتي مع الشعر، ص٢١٨.

[٢] . السابق، ص٢٢٠.

[٣] . السابق، ص٢٧٩.

استذكار داخلي: ويرد إلى زمن يقع في إطار زمن بداية الرواية.

استذكار مزجي: وهو يمزج النوعين السابقين، فيبدأ زمنه من خارج زمن القصة، وينتهي ضمن زمن القصة[١].

وتقوم السير الذاتية في أصلها على الاستذكار، لذلك نجد البنية الزمنية قائمة على الاستذكار الخارجي، ويقوم صاحب السيرة بتوظيف تقنية الاستذكار لملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، سواء بإعطائها معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت إلى عالم السيرة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث، ثم عادت للظهور من جديد، وكذلك الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً، فجاء الاستذكار ليسد الفراغ الحاصل في القصة، وقد يكرر الاستذكار حدثاً ما لإثارة دلالة ما.[٢]

ويحضر الاستذكار الخارجي بكثرة في السير الذاتية التي بين يدي الدراسة، ومن ذلك ما جاء في سيرة فدوى طوقان (رحلة جبلية رحلة صعبة):

"عشر مرات حملت أمي، خمسة بنين أعطت إلى الحياة وخمس بنات، ولكنها لم تحاول الإجهاض قط إلا حين جاء دوري. هذا ما كنت أسمعها ترويه منذ صغري"[٣].

هكذا يتضح الاستذكار الخارجي، حيث ردت فدوى المتلقي إلى قبل بداية السيرة، وذلك في جزء تمهيدي تناولته قبل الخوض في الحديث عن مرحلة طفولتها المبكرة، التي استهلتها بعد ذلك بقولها: **"لم تكن الظروف الحياتية التي عاشتها طفولتي مع الأسرة لتلبي حاجاتي النفسية"**[٤].

وقد تكرر الاستذكار الخارجي في الصفحات التمهيدية عند فدوى غير مرة، قبل أن تشرع بسرد أحداث سيرة حياتها، ومن ذلك قولها: **"في عام ١٩٥٠ كان علي أن أستخرج أول جواز سفر لي"**[٥]، أما حين راحت تروي أحداث حياتها بدأت الاستذكارات الداخلية تكثر في نص السيرة، وقد كانت تحضر بأساليب مختلفة، إلا أنها ترد المتلقي إلى زمن يقع في إطار زمن بداية السيرة، فبعد أن بدأت تسرد قصص مرحلة الطفولة، أتت على سيرة عمها الذي توفي حين كانت طفلة وخلف أثراً عميقاً فيها، فقالت مستذكرة تلك اللحظات: **"وقفت أرقبه وهو مسجى على سريره بلا حراك، وحيرني ما رأيت على وجهه الممتقع من عدم المبالاة بكل ما يجري حوله من**

---

[١] . انظر، سيزا، قاسم، بناء الرواية، ص٤٠.

[٢] . انظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص١٢١_١٢٢.

[٣] . رحلة جبلية رحلة صعبة، ص١٢.

[٤] . السابق، ص١٨.

[٥] . السابق، ص١٤.

بكاء الأهل والأحباب... وظل عقلي البسيط... كثير الانشغال بهذا الشيء الغريب الذي يسمونه الموت"[١].

وكذلك جاء الاستذكار الداخلي في حديثها عن عمتها التي كانت تحاربها في طفولتها لميولها إلى الغناء والرقص، فقالت: **"ولو اخترقت الشيخة أعماقي في تلك الأيام لوقع بصرها على أمنية قابعة هناك تحمل تطلعاتي إلى أن أصبح يوماً جنكية أو راقصة"**[٢].

والواضح في لجوء فدوى طوقان إلى الاستذكار الخارجي، أنها تمتطيه غالباً في سيرتها كلما كانت الذكريات مؤلمة، تمسها من الداخل، أو كانت مثيرة لها في تلك المرحلة، كما جاء في قولها: **"وأذكر أن جماعة بدوية من طوقان تلك النواحي قدموا إلى نابلس قبل حوالي أربعين عاماً للتعرف على أقربائهم، وقد نزلوا ضيوفاً في بيتنا لبضعة أيام، وكان هذا حدثاً مثيراً جداً بالنسبة لنا بعث في نفوسنا البهجة، نحن الجيل الجديد"**[٣].

ويتضح في هذه الفقرة الاستذكار الخارجي الذي ينتمي لزمن قبل زمن القصة، فقد أشارت فدوى إلى مجيء هؤلاء القوم إلى نابلس قبل أربعين سنة من أحداث القصة التي ترويها في سيرتها.

ويكثر الاستذكار الداخلي في سيرة هشام شرابي (صور الماضي) حين استهل سيرته بالحديث عن تجربته مع مرض السرطان والزمن الذي قضاه في المشفى، مستدعياً كل ذكريات حياته أثناء السرد، يقول: **"أفكر بكيركجارد. الخوف من الموت تحكم بحياته كلها، لكنه كان خوفاً دينياً. كان ينبغي الخلاص بواسطة إيمان رفضه عقله، جميعنا نفعل ذلك بصورة أو بأخرى. ندرك أننا سنموت، لكننا نتحول عن الحقيقة المفزغة إلى الإيمان أو المقولات الموروثة، نشهد موت الآخرين، أما موتنا نحن فلا نراه، ندفع به إلى مستقبل مجهول لن يأتي"**[٤].

ويأتي هذا الاستذكار الداخلي الذي ينتمي إلى زمن القصة، ليتناول قضية وجودية، تمس الإنسان في أعماقه حين يكون في خضم تجربة الموت، فتتكثف الاستذكارات، وتحضر متلاحقة، لما يكون عليه الإنسان آنذاك من تلاحق مشاهد حياته جميعها أمام عينيه. لذلك توالت تلك الاستذكارات على صاحب السيرة، حيث كان يقفز من شخصية إلى أخرى، إلا أنها كلها تخدم الموضوع نفسه، لتظهر في مقام آخر في قوله: **"في هذه الغرفة البيضاء الباردة أشعر بحنين جارف إلى زوجتي وإلى ابنتي ليلى، إلى بيتي، وكل خاص وحميم في حياتي. في المساء نجلس**

---

[١] . السابق، ص٣٠.

[٢] . السابق، ص٣٧.

[٣] . السابق، ص٣٩.

[٤] . صور الماضي، ص١٩.

حول مائدة الطعام. الكلب الصغير هنري يقفز إلى كرسي بجانبي، كأنه يتوقع مشاركتنا في الطعام. عندما نتحدث يدير وجهه إلى المتكلم وكأنه يتابع ما يقوله. ندير التلفزيون لسماع الأخبار فيركز اهتمامه مثلنا على الشاشة الصغيرة"[١].

في الفقرة السابقة كان الاستذكار استذكاراً مفتوحاً، غير محددٍ بزمن معين، فقد جاء السرد ناقلاً المتلقي إلى زمن ماضٍ إلا أنه عام غير خاص، لا يتحدد بمساء واحد، إنما هي عادةٌ جرى عليها هشام وأهل بيته، وقد منح هذا الاستذكار المتلقي مساحة واسعة يمكنه تخيلها على أنها عادة متكررة عند هشام، فاختصر بذلك تكرار المعلومة في غير مقام.

وقد ظهر الاستذكار المزجي بشكل لافت في سيرة هشام شرابي، كما جاء في قوله حين كان يروي تجربته في المشفى: **"وهكذا، بعد مرور سنة كاملة على عملية الاستئصال وتسمم الدم، سنة مليئة بالمشاغل والعمل والسفر، يُظهر الفحص الذي أجراه الدكتور سعيد كرمي أمس وجود سرطان في الغدة البروستاتية، واليوم سيبين الفحص الحاسم هل السرطان ما زال محصوراً في الغدة أو أنه انتشر في أنحاء الجسم واخترق العظم"**[٢]. فقد مزج هشام بين زمنٍ خارجي حين أشار إلى قبل سنة من زمن القصة، وزمنٍ داخلي حين أشار إلى ظهور الفحص الذي أجراه طبيبه أمس. وكثيراً ما كان هشام يتنقل بين الأزمان في هذا الجزء من سيرته، والبادي أن هذا يعود إلى تبعثره الداخلي حين شرع يكتب عن تجربته مع السرطان، وكأنه استحضر كل الآلام وانتقاله من عالم الوعي إلى عالم اللا وعي مراراً وتكراراً في تلك المرحلة التي عاشها، وقد كشف ذلك الاستذكار المزجي شخصية صاحب السيرة حين واجه الموت من خلال تجربته مع مرض السرطان.

وقد يكشف الاستذكار الداخلي عن وظيفة أخرى، كما يتضح في المثال التالي، من (غربة الراعي) السيرة الذاتية لإحسان عباس: **"كانت (أم محمود) صاحبة البيت الذي قدر لي أن أعيش فيه تعول ابناً هو محمود وابنتين، وكانت هي الزوجة الثانية لصديق والدي، وهي تعتمد في معيشتها على بيع الأرز المطبوخ في اللبن الرائب، ولا أدري مبلغ ما قدمه والدي إليها من مساعدة مالية"**[٣].

وفي هذا المثال يتعرف المتلقي إلى شخصية محورية في سيرة إحسان عباس، وكان لها دور بارز في حياته، حيث كانت المرأة التي عاش إحسان في بيتها حين انتقل من عين غزال إلى حيفا للدراسة هناك.

---

[١] . صور الماضي، ص٣٨.

[٢] . السابق، ص٤٣.

[٣] . غربة الراعي، ص٥١.

وقد يأتي السرد الاستذكاري محدداً بفترة زمنية واضحة ليخدم أحداث النص، إذا كان الحدث جوهرياً، يغير واقعاً عند صاحب السيرة، كما جاء في قول إحسان: **"وكان صديقي الأب ريميرو الأسباني الجنسية يجيء لزيارتي وهو يعرف اللغة الإيطالية كأحد أبنائها، فطلبتُ منه أن يعلمني اللغة الإيطالية فقضى في ذلك ستة شهور، استطعت بعدها أن أقرأ ما يتصل بموضوعي من مادة"**[١].

وقد جاء هذا التقييد الزمني (ستة شهور) متخذاً وظيفة شارحة النقلة النوعية التي بات عليها صاحب السيرة بعد مضي تلك الشهور الستة، إذ أتقن بعدها اللغة الإيطالية، التي خدمته فيما بعد في رحلته العلمية.

وقد جاء الاستذكار الخارجي في (خارج المكان) لإدوارد سعيد، يخترق زمن الخطاب ليعود بالزمن إلى ما قبل ولادة إدوارد، إذ راح الاستذكار الخارجي يرسم ملامح الشخصية الأكثر حضوراً في سيرة إدوارد سعيد، وهي شخصية والده: **"غادر أبي وصديق له يُدعى بالورا مرفأ حيفا إلى بورسعيد عام ١٩١١، حيث استقلا باخرة شحن إنكليزية إلى ليفربول، وقد أمضيا على ظهرها ستة أشهر قبل أن يجدا عملاً كخادمين على باخرة ركاب متجهة إلى نيويورك"**[٢]. وكان هذا الاستذكار يسهم في إحاطة المتلقي بكل التفاصيل عن شخصية رئيسة في سيرة إدوارد، كانت حاضرة معظم زمن الخطاب داخل السيرة الذاتية. في حين كان الاستذكار الداخلي يتواتر كلما تحدث إدوارد عن ذكرياته، من مثل قوله: **"وأجمل ذكرياتي عن سنوات إعدادية الجزيرة هي نهاية اليوم الدراسي عندما أجد أمي دائماً في انتظاري لنتجاذب أطراف الحديث، فيما هي تغلف ما تبقى من نهاري بتفسير لكل ما حدث"**[٣]، وقد وظف الاستذكار السابق لرسم وقع العلاقة الحميمة بين إدوارد ووالدته، التي انطبعت في ذاكرته من أجمل الذكريات التي يستدعيها حين كتابة السيرة.

ومثلما لجأ إدوارد إلى الاستذكار لتكثيف وصف صورة والده، كذلك كان الاستذكار حاضراً في (قصتي مع الشعر) لنزار قباني، الذي استعمل الاستذكار الداخلي ليصف والده، وهو _كما والد إدوارد_ شخصية حضرت كثيراً في سيرته نزار قباني، خاصة في الفصول التي تحدث فيها عن طفولته وأسرته: **"وإني لأتذكر وجه أبي المطلي بهباب الفحم، وثيابه الملطخة بالبقع**

---

[١] . السابق، ص١٨٦.
[٢] . خارج المكان، ص٣١.
[٣] . السابق، ص٧٣.

والحروق، كلما قرأتُ كلامَ من يتهمونني بالبرجوازية والانتماء إلى الطبقة المترفة والسلالات ذات الدم الأزرق"١.

وحين تحدث نزار عن خطورة قصيدته (هوامش على دفتر النكسة) التي أضرمت النار في العالم العربي بعد حرب حزيران، فكان أن تتالت الاستذكارات في السرد على نحوٍ لافت:

"قصيدتي (هوامش على دفتر النكسة) كانت المانيفستو الذي ضمنته احتجاجي ومعارضتي. كيف جاءت القصيدة، ومن أين جاءت؟ لم أعد أتذكر الآن تفاصيل الولادة العسيرة، كل ما أذكره أن أوراقي وشراشف سريري كانت غارقة في الدم، وأن زجاجات المصل التي كانت مثبتة فوق ذراعي لم تكن تكفي لتعويض الدم المهدور. كتبتُ (الهوامش) في مناخ المرض والهذيان.. وفقدان الرقابة على أصابعي، لذلك جاءت بشكل شحنات متقطعة وصدمات كهربائية متلاحقة، تشبه صدمات التيار العالي التوتر.. كما أنها من حيث الشكل لم تكن تشبه أياً من قصائدي الماضية. كانت مثلي مبعثرة ومتناثرة كبقايا طائر الفينيق. إنني لا أذكر أنني كتبت في كل حياتي الشعرية قصيدة بمثل هذه الحالة العصبية والتهيج"٢.

ثانياً: المدة الزمنية:

تعنى المدة الزمنية بقياس سرعة الإيقاع الزمني أو تبطئته، ومن الطبيعي أن السيرة الذاتية لا تتابع أحداث القصة كما حدثت على أرض الواقع، فهي تتأرجح بين تسريع الزمن إذا كانت الأحداث غير مهمة في عين صاحب السيرة ولا يريد تسليط الأضواء عليها بشكل كبير، وتبطيء الزمن إذا كانت الأحداث أو تفاصيل الشخصيات من الأمور المهمة برأيه، حيث تضمر القصة ويتسع الخطاب، والسير الذاتية تستثمر هذين الإجراءين (السرعة والبطء) تبعاً لغايات فنية ودلالية.

أما تسريع السرد فيتجلى عن طريق حركتين:

التلخيص: ويسمى كذلك الخلاصة أو الملخص أو المجمل، وتتجسد هذه التقنية بالمرور السريع على الأحداث والأيام والأشهر والسنوات في فقرات زمنية مختصرة وقصيرة، وبذلك يكون زمن الخطاب أقل بكثير من زمن القصة.

الحدث: ويدعى كذلك: الإسقاط والقفز والإضمار والثغرة، وهي التقنية الزمنية الثانية _إلى جانب التلخيص_ التي تعمل على تسريع السرد، والحذف يقضي بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة

---

١. قصتي مع الشعر، ص٢١٢.

٢. السابق، ص٤٠٩.

من زمن القصة، وعدم الإتيان على أحداثها، فيصبح بذلك زمن الخطاب معدوماً تقريباً مقابل مدة زمنية معينة من زمن القصة. وأصحاب السيرة يلجأون إلى هذه التقنية لتعتيم بعض المساحات الزمنية التي لا يرتأون فيها فائدة لنص السيرة الذاتية، أو لأنهم لا يرغبون بالإتيان على تلك المدة الزمنية لأنها تستجلب معها أحداثاً يتقصدون السكوت عنها في سيرتهم الذاتية لأسباب متباينة.

وقد يتجه السرد نحو تبطيء سرعته، متكئاً على تقنيتين:

المشهد الحواري: وهو تقنية يغيب فيها صاحب السيرة ليقيم حواراً بين شخصيتين داخل السيرة، أو حواراً بينه وبين إحدى شخصيات سيرته، وهنا تتعادل مدة الزمن على مستوى القصة مع مدة الزمن على مستوى الخطاب.

الوقفة الوصفية: وتتجلى هذه التقنية حين يقف صاحب السيرة عند وصف الأماكن أو الشخصيات أو الأشياء أو وقع لحظات معينة مرت في حياته، فيكون زمن الخطاب أطول من زمن القصة.

تسريع السرد

أولاً: التلخيص: يلجأ صاحب السيرة الذاتية إلى تقنية التلخيص حين يختزل أحداث شهور أو أعوام بفقرات أو صفحات قليلة، ويُعدُّ اللجوء إلى هذه التقنية لجوءاً مشروعاً؛ ذلك أن السيرة الذاتية لا تستطيع أن تعيش قصة صاحبها لحظة بلحظة، لذلك يتوسل صاحب السيرة بهذه التقنية حتى تشمل السيرة الذاتية معظم زمن القصة التي عاشها صاحب السيرة.

في (رحلة جبلية رحلة صعبة) لفدوى طوقان، قامت صاحبة السيرة بتلخيص بعض الحقب الزمنية، لا سيما تلك الحقب التي شوشها الزمن في الذاكرة، ولم يبقَ منها سوى خيالات بعض الذكريات، تقول: **"تظل ذكريات طفولتي قبل عهد المدرسة مشوشة، باهتة، متقطعة، فلا أستطيع لمَّ شعثها أو تنظيم فوضاها، ولكن الذي أراه وأذكره بوضوح من صور هذه المرحلة الهامة في حياة الإنسان، وهي المرحلة التي يشرع الطفل خلالها في تمييز ذاته الاجتماعية، هو إقبال أصدقاء أبي وعمي علي، وكذلك أصدقاء شقيقي أحمد وإبراهيم، بالإضافة إلى أصحاب الدكاكين المجاورة، فهؤلاء جميعاً كانوا يضاحكونني ويمازحونني كلما التقيت بأحدهم في ديوان العائلة أو في السوق"**[١].

---

[١] . رحلة جبلية رحلة صعبة، ص٥١.

لقد لخصت فدوى ما يقارب ست سنوات في فقرة قصيرة، والبادي من لجوئها إلى هذه التقنية أنها لا تملك معلومات إضافية عن تلك المدة من حياتها، لأن الذاكرة قد محت تلك المدة مع مرور الزمن، فلم يبقَ لها ما تضيفه في هذا المقام.

وفي موضوع آخر من سيرتها اختزنت ستة أيام في سطر واحد، وذلك حين بدأ أخوها إبراهيم يعلمها نظم الشعر، وقد مضى في مسيرته التعليمية هذه لمدة ستة أيام، تقول فدوى: **"مضيت في المسيرة مع إبراهيم والشعر لستة أيام متتالية، فجأة توقف إبراهيم. ثلاثة أيام مرت دون أن يدعوني لأسمع له آخر قصيدة طلب إليَّ حفظها وليختار لي قصيدة أخرى للحفظ"**[١].

ومن خلال النظر إلى طبيعة عملية التلخيص التي أُجريت في النص، يلاحظ أن فدوى سلطت الأضواء فيها على الحدث الرئيس الذي يهمها من سرد تلك الحادثة، فهي لم تأتِ على تفاصيل أخرى مرّت في تلك الأيام الستة، إنما كان جلّ اهتمامها هو إهمال إبراهيم لها خلال تلك الأيام.

وجاء في سيرتها الثانية (الرحلة الأصعب) تلخيص لمدة زمنية مفتوحة غير مقيدة أخبرت فيها المتلقي عن تكرار زيارتها لحيفا والناصرة بمدة زمنية لم يبين النص مدى امتدادها: **"منذ ذلك اليوم، يوم زيارتي الأولى لحيفا، تكررت زياراتي ولقاءاتي في حيفا والناصرة بشعراء الرفض والتمسك بالهوية القومية، وفي كل زيارة كنت أجد سميح القاسم تارة ومحمود درويش تارة أخرى، محكوماً بالإقامة الجبرية في البيت وبتسجيل اسمه يومياً لدى مركز البوليس"**[٢].

وقد يأتي التلخيص عند فدوى لتكثيف ظلام الشهور والأيام التي عاشتها فيصل إلى المتلقي _من خلال هذا التلخيص_ مدى مرارة الأيام والسنين التي عاشتها فدوى، كل هذه المدة الزمنية ملخصة في فقرة واحدة دون التطرق لأي تفاصيل عن سيرتها الذاتية: **"عام ونصف يمر على انتقالي إلى بيتي الجديد في سفح جبل جرزيم، عام ونصف يغطي ليل الاحتلال مدينتنا الجميلة، ويشلنا الذهول وقد شرعت الكوابيس تملأ حياتنا في النوم واليقظة"**[٣].

واللافت في هذه الفقرة أن فدوى لم تتعدَّ تفاصيل سيرتها فحسب، بل أخرجت السيرة من الذاتية إلى العمومية، وراحت تتحدث من خلال تلخيص المدة الزمنية عن وقع الاحتلال على الناس جميعاً في فلسطين؛ فأسهم هذا التلخيص في إخراج السيرة عن مسارها الأصلي، ذلك أن الأصل في السيرة هو سرد أحداث صاحب السيرة، وأن يكون الأخير هو المحور الأصل في النص.

[١]. السابق، ص٧١.

[٢]. الرحلة الأصعب، ص٢١.

[٣]. السابق، ص٨٥.

وفي (صور الماضي) لهشام شرابي، كان صاحب السيرة يلجأ إلى التلخيص لتسريع السرد، خاصة إذا أراد أن يسلط الأضواء على حدث بعينيه، متجاهلاً الأحداث الأخرى في تلك المدة الزمنية.

ومن مثل ذلك قوله: **"كان انتقالنا إلى بيروت بداية حقبة زمنية جديدة في حياتي، لعلها الأعمق أثراً في تكوين شخصيتي. قضيت السنة الأولى ١٩٣٨_١٩٣٩ طالباً خارجياً، وعندما عاد أبي وأمي إلى يافا بعد نهاية الثورة سنة ١٩٣٩ سجلت طالباً داخلياً، فأقمت في تومسون هول في غرفة على الطابق الأرضي ضمت ثمانية طلاب في سني"**[١].

لقد اختزل هشام سنة كاملة، وهذا الاختزال يرتبط بالمضمون السردي، إذ ركز على معلومة واحدة فقط، وهي كونه كان طالباً خارجياً في تلك السنة، متجاهلاً كل الأحداث التي مرت فيها.

وقد جاء التلخيص الزمني عند إحسان عباس في (غربة الراعي) ليبين ضيق الحال الذي عاشه إحسان وتزامن مع نكبة ١٩٤٨ التي أصابت فلسطين: **"لم يكد يحل شهر مايو (أيار) الشهر الخامس من سنة ١٩٤٨ حتى هبت على وطننا فلسطين أعاصير عاتية بدّدت أهله في شتى النواحي، وهلك من هلك في المذابح، وكانت حكومة الانتداب هي التي تدفع المال للطلاب الفلسطينيين المرسلين في بعثات، فأوقفت دفع مستحقاتهم، وقضيت بقية عام ١٩٤٨، وبعض العام التالي، وأنا أملك لا قرشاً"**[٢].

ويرتبط هذا التلخيص بأهمية الحدث على الوطن (فلسطين) وانعكاس ذلك الحدث سلباً على صاحب السيرة الذي كان من المنتفعين مادياً من حكومة الانتداب قبل أحداث عام ١٩٤٨، وزوال ذلك الانتفاع عنه بعد تلك الأحداث، ليحضر التلخيص الزمني مكثّفاً حالة العوز التي مر بها إحسان آنذاك.

أما في (خارج المكان) لإدوارد سعيد، فقد لجأ صاحب السيرة إلى التلخيص ليخدم شخصية من الشخصيات المهمة التي أتى عليها في سيرته، وهي (إميليا بدر) خالة أمه، التي كان حضورها في حياة آل سعيد حضوراً مركز الأهمية، فهي القريبة الوحيدة التي كانت تتردد على العائلة في الوقت الذي سكنت فيه في مصر: **"بين سنتي ١٩٤٥ و ١٩٥٠ تسنّى لي أن أشاهدها خلال العمل مرات عدة في الكلية، إنها امرأة نحيلة لا تتجاوز الأقدام الخمس طولاً، متدثرة بالأسود دائماً، تلفُّ عمامة سوداء حول رأسها... لم يستطع أحد أن يتغلب عليها، ثم توقفت عن التدريس**

---

١. صور الماضي، ص١١٠.

٢. غربة الراعي، ص١٨١.

قبل ولادتي وعينت مديرة للكلية، وهي وظيفة أنشئت تقديراً لمقدرتها على حكم التلميذات المصريات والمدرسات على حد سواء كما لم تستطعه أية مديرة أميركية"[١].

والبادي أن هذا التلخيص الزمني لخمس سنوات جاء ليعزز مكانة تلك الشخصية عند المتلقي، كما هي كانت عند إدوارد وأهل بيته، فقد أثرت شخصية إميليا على العائلة بأكملها في مصر، فهي التي أرشدت أم إدوارد إلى جميع تفاصيل القاهرة فيما يخص الحياة المعيشة ومدارس الأولاد ونواديهم.

وقد تفرد التلخيص الزمني في (قصتي مع الشعر) لنزار قباني، حين جاء ليخدم عنصر المكان في السيرة الذاتية، وهو المدرسة التي درس فيها نزار قباني، كل سنواته الدراسية:

"مدرستي الأولى هي: الكلية العلمية الوطنية في دمشق. دخلت إليها في السابعة من عمري، وخرجتُ في الثامنة عشرة، أحمل شهادة البكالوريا الأولى (القسم الأدبي) ومنها انتقلت إلى مدرسة التجهيز حيث حصلت على شهادة البكالوريا الثانية (قسم الفلسفة)"[٢].

لقد لخص نزار إحدى عشرة سنة في فقرة صغيرة، متجاوزاً كلَّ الأحداث التي مرت بحياته، فقد كان المكان (المدرسة) هو الامر المهم الذي أراد للمتلقي أن يعلمه، وكعادته في سيرته قفز عن الأحداث الشخصية التي يمكن أن تثري السيرة الذاتية، ليستطرد في وصف المكان وموقعه من دمشق في الفقرة التي تليها.

ثانياً: الحذف:

قد لا يكون صاحب السيرة الذاتية معنياً بكل الحقب الزمنية التي مرت بحياته، حين يشرع بسرد أحداث قصة حياته، لا سيما أن الفضاء الزمني لقصة حياته واسع جداً. خاصة أن صاحب السيرة يضع نصب عينيه مراده من كتابة سيرته الذاتية، فينتج بناءً على ذلك اهتمامه بأزمنة معينة لأنها زاخرة بأحداث يُراد إيصالها للمتلقي، وإهماله أزمنة أخرى خالية من أحداث مهمة في نظره،فتعد بذلك حقبة زمنية زائدة لا فائدة من ذكر تفاصيلها، ويمسي القفز عنها تقنية سردية تحافظ على تماسك السرد، وتعزز أسلوبه القائم أصلاً على مبدأ الاختيار والانتخاب، كما يتولد عن تلك التقنية أسلوب التشويق الفني الذي يشد المتلقي ويمتعه في زمن القراءة.

ونذلل على ذلك من السير الذاتية التي بين يدي الدراسة:

---

[١] . خارج المكان، ص٣٩.

[٢] . قصتي مع الشعر، ص٢٢٢.

ففي (رحلة جبلية رحلة صعبة) قامت فدوى بالحذف الزمني، حيث شرعت بوصف التحول الاجتماعي الذي استشرى في فلسطين بعد النكبة، **"فبعد نكبة فلسطين بعامين بدأ التحول الاجتماعي والتغيير الذي يحدث عادة بعد الحروب، بدأ هذا التحول ينقل الحياة الاجتماعية في نابلس من حال إلى حال. وكان أهم مظاهره رفع الحجاب عن وجه المرأة، والحضور المختلط لعروض السينما، وكذلك الزيارات العائلية المختلطة، فمع رفع الحجاب ارتفع الحاجز الهائل الذي كان يفصل بين الجنسين في المدينة، وأقول (المدينة) الآن، فقد كانت البلدة الصغيرة قد شرعت تكبر وتتسع شيئاً فشيئاً"**[١].

وقد حذفت فدوى العامين بين نكبة فلسطين وبداية التحول في البنية الاجتماعية التي تحدثت عنها في سيرتها، والبادي أن هذا الحذف ينبه المتلقي إلى أهمية هذا الحدث الذي تسرده فدوى، ولا أهمية الأحداث التي مرت في العامين المحذوفين.

وفي سيرتها الثانية (الرحلة الأصعب) لجأت إلى الحذف الزمني حين بدأت تروي أحداث عدوان حزيران، حيث تحذف أحداث الشهرين اللذين مرّا على حرب حزيران دون الخوض في تفاصيلها، لتقفز إلى مرحلة ما بعد الحرب: مرحلة الرفض والمقاومة _كما سمّتها_ وكأنها توحي للمتلقي أن أهمية الأحداث تكمن فيما بعد حرب حزيران، والتفاصيل التي صاحبت ذلك الزمن، وأن تلك التحركات في الشارع الفلسطيني أهم بكثير من أحداث الحرب نفسها. فتزايد العمارات الضخمة التي أنشأها الإسرائيليون في القدس، والعقاب الجماعي لأهاليها، ومصادرة الأراضي، كانت أحداثاً تمثل أهمية كبرى في سرد سيرة فدوى.

"شهران أو أكثر بقليل نسترد بعدها وعينا، ونفيق من الذهول، وتبدأ مرحلة الرفض، وتبدأ المقاومة والتعامل مع التحديات الصعبة"[٢].

وفي (صور الماضي) لهشام شرابي ظهرت قفزة زمنية حُدِّدت بحسب الإشارات الزمنية التي أظهرها النص، وقد تركز في هذه الفقرة حذف ثلاث سنوات ارتأى صاحب السيرة _فيما يبدو_ التجاوز عنها لعدم أهمية أحداثها، وقد أشار إلى ذلك صراحة في قوله: **"...وبعد حرب ١٩٦٧ ونهوض المقاومة الفلسطينية، التحقت بالعمل الفلسطيني، وانتقلت سنة١٩٧٠ إلى بيروت خصيصاً للعمل في مركز التخطيط التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية"**[٣].

جاء الحذف في هذه الفقرة على مستوى السنوات، فقد سرد صاحب السيرة ما حدث بعد حرب ١٩٦٧ بثلاث سنوات، حيث ذهب إلى بيروت ليعمل مع منظمة الحرير الفلسطينية، والواضح أن

[١] . رحلة جبلية رحلة صعبة، ص٢٧.
[٢] . الرحلة الأصعب، ص٣٣.
[٣] . صور الماضي، ص٣٠.

هذا الحدث هو المهم الذي أراد صاحب السيرة تبيانه في سرده، وقفز عن السنوات الثلاثة السابقة له. وهذا الحذف مسوغ فنياً، إذ قدم صاحب السيرة في هذا الجزء منها إضاءات حول تقصيره اتجاه الوطن، لأنه صرّح مباشرة بهذا المعنى حين قال: **"إلا أني مثل معظم المثقفين من كلا النوعين، لم أضحِّ من أجل وطني"**[١]، وقد انسحب هشام من منظمة التحرير الفلسطينية، متذرعاً بعدم قدرته على الانتماء إلى أحد فصائل حركة المقاومة وتقديم الولاء الشخصي لها، وفضّل البقاء بعيداً عن الساحة السياسية ومراكز صنع القرار.

وقد ظهرت قفزات زمنية قصيرة على مستوى الأيام في (غربة الراعي) لإحسان عباس، فقد تجاوز صاحب السيرة عدداً من الأيام _غير محدد في السيرة_ ليسرد حكاية أراد للمتلقي معرفتها، **"وبعد أيام من استقراري في البلد جاء للتسليم علي عدد من أهل صفد، فطلبت من والدتي أن تصنع لهم القهوة، وقدمتها أنا إليهم بعد وصولهم بقليل، فما استقر بهم المقام إلا دقائق، ثم قاموا وانصرفوا مودعين، وعجبتُ لِمَ فعلوا ذلك فقيل لي: إن العادة في المدينة ألا تقدم القهوة إلا بعد أن يمكث الزائرون وقتاً، وتقديمها لدى وصولهم يعني إيذانهم بالانصراف"**[٢].

وفي المثال السابق قفزتان زمنيتان، إحداهما كانت مباشرة _إلا أنها غير محددة_ وهي عدد الأيام التي مرت على صاحب السيرة منذ وقت وصوله إلى صفد، والأخرى غير مباشرة، وإنما دلَّ عليها السياق في قوله: (بعد وصولهم بقليل)، وقد كانت هذه الإشارة الزمنية هي التي قادتنا إلى القفز الزمني.

وفي (خارج المكان) لإدوارد سعيد تتالت القفزات الزمنية في فقرة واحدة، حين راح إدوارد يسرد أحداث قضية مهمة في حياة العائلة تتجلى في الوضع القانوني لوالدته، ذلك أن الأسرة بأكملها كانت تحمل الجنسية الأمريكية باستثناء والدته التي أضحت شخصاً بلا جنسية بعد سقوط فلسطين، **"والمفارقة في أمر سعي أمي العبثي إلى الجنسية أنها نجحت بعد العام ١٩٥٦ في الاستحصال على الجنسية اللبنانية بتدخل من السفير اللبناني في القاهرة، وإلى حين وفاتها عام ١٩٩٠ ظلت تسافر بجواز سفر لبناني استبدل فيه مكان ولادتها على نحو ملغز، فحلت القاهرة مكان الناصرة... ثم سارت الأمور على أتم وجه إلى أواخر السبعينيات بعد عقد من الزمن على وفاة أبي أو يكاد، عندما صار حامل جواز السفر اللبناني يتعرض لمضايقات جمة للحصول على تأشيرات دخول إلى أوروبا أو الولايات المتحدة الأميركية"**[٣].

[١] . السابق، ص٣٠.

[٢] . غربة الراعي، ص١٤٨.

[٣] . خارج المكان، ص١٧٣_١٧٤.

وراح إدوارد _في هذه الفقرة الطويلة_ يقفز في السنوات، حاذفاً جلها، متتبعاً الإشكالية الكبرى التي عاشتها أمه جراء عدم تجنسها بالجنسية الأمريكية.

وقد يتكرر هذا التتبع لقصة ما في السيرة مع الاتكاء على تقنية الحذف من أجل الوصول بالمتلقي إلى نهاية القصة، بغض النظر عن تفاصيل الأحداث الأخرى التي تكون قد تزامنت مع القصة المروية، **"ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بان يرتبها ترتيباً متتالياً، يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم، أي أننا لكي نجعل من شيء ما واقعة فنية، فيجب إخراجه من متوالية وقائع الحياة، ولأجل ذلك فمن الضروري قبل كل شيء تحريك ذلك الشيء"**[١].

وقد جاء الحذف على مستوى العقود في إحدى فقرات (قصتي مع الشعر) لنزار قباني، ذلك أنه تناول قضية تجديد الشعر في تدرجها وتغيراتها **"في الأربعينيات، فكر أطفال شياطين من بغداد والقاهرة ودمشق وبيروت في مهاجمة قطار الأشباح، وتغيير اتجاهه، والإفراج عن مسافريه... وفي الستينات فرضوا سيطرتهم على أكثر المقاصير، وفي السبعينات استولوا على قاطرة القيادة وغيروا نهائياً وجهة القطار"**[٢].

وفيما يبدو أن نزاراً توسل بتلك القفزات الزمنية ليبيّن حقيقة مساهمة جميع الشعراء في تجديد الشعر في فترة تاريخية متقاربة، وهو بذلك غير آبهٍ من منهم سبقَ الآخر بمدة زمنية قصيرة، إنما المهم في رأيه _وهو الذي أبانت عنه تلك القفزات الزمنية المتلاحقة_ هو التجديد الشعري بحدِّ ذاته.

---

[١] . سلمان، كاصد(٢٠٠٢)، **الموضوع والسرد: مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي**، ط١، إربد: دار الكندي للنشر، ص٢٥٧.

[٢] . قصتي مع الشعر، ص٢٤٩_٢٥٠.

ا) تبطيء السرد

أولاً: المشهد الحواري:

هو تقنية سردية تتصل بالحوار، ذلك أن الراوي يغيب، ويتجلى السرد بشكل جديد: حوار بين صوتين، يمكن أن يكون الصوتان لشخصيتين استدعاهما صاحب السيرة من الذاكرة، أو يكون الحوار بينه وبين إحدى الشخصيات الحاضرة في السيرة الذاتية، وهو بهذه التقنية يكسر الزمن السردي، فينشأ بذلك لون من المساواة بين زمن الخطاب وزمن القصة١. وقد يسهم المشهد الحواري في كسر رتابة السرد، سواء كان صاحب السيرة يتوسل بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، وتتراجع بذلك سطوة صاحب السيرة في النص، وتقترب الشخصيات من المتلقي، وقد يتوهم الأخير أن حركة السرد قد توقفت. ويصعب بذلك قياس زمن المشهد، بسبب لحظات الصمت أو التكرار التي تتخلل المشاهد الحوارية، إلا أن الفروق الدقيقة قائمة على الدوام.٢

وقد تسهم الحوارات في إخراج المتلقي من أجواء الرتابة التي قد تصله من اللغة الواحدة لصاحب السيرة، إذ تفرض الحوارات حضور أصوات أخرى، مما يستدعي لغة أخرى خاصة بالشخصية الحاضرة في الحوار، فتتباين الأساليب في النص، مما يضفي عليه جماليات سردية.

ولعلنا ندلل على ما سبق من النصوص التي بين أيدينا؛ إذ لم تخلُ سيرة ذاتية من المشاهد الحوارية، أقلها مشهد حواري واحد كان في (قصتي مع الشعر) لنزار قباني.

ففي (رحلة جبلية رحلة صعبة) نقرأ هذا الحوار:

"أذكر أن امرأة قالت للشيخة في مناسبة من مناسبات الأفراح في البيت:

شرفينا يا ستي بزيارة لنا، إننا نزوركم دائماً ولا تزوروننا.

وحدجتها الشيخة بعينين جليديتين ثم قالت بغطرستها المعهودة:

اسمعي، دائماً وأبداً تزورونا ولا نزوركم، فما معنى الخروج اليوم على هذه القاعدة؟ وما الذي جرى للدنيا؟ هل انقلبت الأشياء رأساً على عقب؟"٣.

لقد وحّد هذا الحوار زمني القصة والسرد من حيث المدة، وجعلهما متقاربين كما بث في النص نكهة خاصة اكتسبها من تغير أساليب الشخصيات، إلى جانب أنه أخرج المتلقي إلى واحة أخرى غير التي يفرضها صاحب السيرة دوماً بأسلوبه الرتيب في سرد الأحداث، وقد يحاول

---

[1] . انظر، جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ص٢٥٣.

[2] . انظر، حميد لحميداني(١٩٩١)، **بنية النص السردي**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص٧٨، وانظر، أمنة يوسف(١٩٩٧)، **تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق**، سوريا: دار الحوار، ص٨٨.

[3] . رحلة جبلية رحلة صعبة، ص٣٦.

المتلقي تمثيل أصوات الشخصيات صاحبة الحوار، يسعفه في ذلك علامات الترقيم التي تجعله قادراً على تصور الأصوات تصوراً شبه مطابق للأصل.

وفي نموذج أخر للمشهد الحواري نجد صاحب السيرة يتبادل الحديث في مشهد حواري مع إحدى الشخصيات التي أتى على ذكرها، ومن ذلك ما جاء في (الرحلة الأصعب) حيث اختارت فدوى طوقان أن تطعِّم سردها بمشهد دار بينها وبين السيدة جيهان السادات:

"سألتني السيدة جيهان عما إذا كان قد سبق لي لقاء الرئيس، فأجبتها بالنفي.

قالت: هل تحبين اللقاء به؟

قلت: هذا حلم حياتي منذ حرب السويس وما سبقها من تأميم للقنال..."[١]

وقد لا يكون هذا المشهد الحواري كسابقه، ذلك أن صاحبة السيرة هي إحدى شخصيات المشهد الحواري، إضافة إلى تدخلها بلغة الحوار في بدايته، فهي لم تنقل مباشرة سؤال السيدة جيهان السادات بلغتها، إنما ضمنته بلغتها هي، ورغم ذلك فإن هذا المشهد الحواري وحد زمني القصة والسرد من حيث المدة. لذلك لا شيء يتغير من حيث تبطئ الزمن إذا ما كانت إحدى شخصيات المشهد الحواري هي صاحب السيرة نفسه، إلا أن المتلقي هنا يكشف القناع عن شخصية جديدة في السيرة، ذلك أن الحوارات تكون مرآة صادقة للشخصيات أكثر من كون صاحب السيرة هو من يقدمها بلغته في التقرير السردي.

وفي (صور الماضي) لهشام شرابي تكثفت المشاهد الحوارية في فصل: (تجربة القلب)، ويبدو أن مآل ذلك يعود إلى أن الرجل في سيرته الذاتية يكون قادراً على سرد أدق تفاصيل علاقته بامرأة، بينما تسكت المرأة _في مجتمعاتنا العربية_ عن أي علاقة لها برجل، لذلك يتوسل الرجل (صاحب السيرة) بتقنية تبطيء السرد بطرق عدة، وقد اعترف هشام بهذا الأمر **"توقفت عن الكتابة لعدة أيام كي أنظم أفكاري وأستعيد أحداث تلك الفترة الحلوة من حياتي، أشعر أني أستطيع الاستمرار في الكتابة عن علاقتي بهيلدا أياماً وأسابيع، بسبب الغبطة التي تغمرني بها هذه الذكريات. أجد نفسي في عودتي إلى ذلك الماضي، كمن قام بزيارة يصعب عليه فضّها، فيختلق الأعذار لتأجيل موعد الانصراف"**[٢].

ومن المشاهد الحوارية التي جاءت في هذا الفصل: **"...قالت: وإلى أين ستذهب الآن؟**

كانت الساعة قد قاربت السابعة مساءً. لم أفهم قصدها في مثل هذا الوقت كنتُ دائماً أسير معها إلى نزلها ثم أستمر في طريقي إلى اللودج.

---

[١] . الرحلة الأصعب، ص٥٠.

[٢] . صور الماضي، ص١٦٠.

قالت: لا أريد العودة إلى النزل

وإلى أين ترغبين الذهاب؟.

لا أدري. ألا تعرف مكاناً جميلاً نذهب إليه؟

يمكننا تناول ساندويش عند فيصل.

نظرت إليَّ ثم قالت بصوت خفيض: لا بأس. كان يوماً جميلاً. وأضافت:

Let's call it a day"[١]

والبادي من هذا الحوار أن هشام نفذ بعض تمنيه في (تأجيل موعد الانصراف)، إذ بدا إيقاع الزمن بطيئاً في هذا المشهد الحواري، إلى درجة أن تحول هذا المشهد الحواري إلى مشهد درامي خالص لا يتخلله السرد أو الوصف، فهشام لم يتدخل في هذا الجزء النصي، ولم يقدم شروحاً عن الشخصية التي استدعاها من الذاكرة، إنما جعل المشهد الحواري خادماً في توصيل الحدث للمتلقي بشكل صادق، إذ حدد طبيعة الشخصيتين، وأظهر حقيقة العلاقة بينهما، ونظرة كل منهما للآخر على مستوى العلاقة الأزلية بين الحبيب والحبيبة، إلى جانب أن هذا المشهد لعب دوراً مهماً في إبراز اللغة الخاصة للشخصيات التي ظهرت في السيرة الذاتية.

وقد يجيء المشهد الحواري ليختصر شرح فكرة طويلة يرمي صاحب السيرة إلى إيصالها للمتلقي من خلال سيرته، كما بان ذلك في (غربة الراعي) لإحسان عباس، إذ استطاع إحسان عباس اختزال فكرة الفرق بين عادات القرية (عين غزال) وعادات المدينة (حيفا) في مشهد حواري دار بينه وبين أحد الأشخاص: **"وفي مرة كنت في بيت آل الزيبق فرأيت فيه قزماً قصير الساقين، فسألت هنري:**

لماذا يتردد هذا على بيتكم؟

فقال لي_دون أن يتلعثم_ إنه يحب أختي.

فصدمتني هذه الحقيقة وفتحت أمامي باباً لفهم فرق شاسع بين ابن القرية والمدينة"[٢]

وقد جاء هذا المشهد الحواري كاشفاً عن نفسية الشخصية الأخرى في الحوار، التي تعكس ثقافة مجتمع متباين عن مجتمع صاحب السيرة، كما كشف عن البعد الثقافي المتباين بين القرية والمدينة، فما هو محرم تحريماً اجتماعياً في القرية، ويقتل الشباب والبنات لأجله[٣]، هو نفسه مباح ومستساغ في المدينة.

---

[١] . السابق، ص١٦٣.

[٢] . غربة الراعي، ص٥٢.

[٣] . انظر، غربة الراعي، ص٣٦، وما بعدها حيث حكى صاحب السيرة قصة مريم التي حكم عليها أهل القرية بالموت لأنها أحبت رجلاً.

ويمكن للمشهد الحواري أن يكشف الخطاب العقدي الوجودي الذي تتبناه إحدى الشخصيات المستدعاة في السيرة الذاتية، كما جاء في (خارج المكان) لإدوارد سعيد الذي أتى بمشهد حواري قصير نشأ بينه وبين إميليا خالة والدته: **"سألتها عام ١٩٥٦ قبل فترة وجيزة من وفاتها:**

هل الله موجود؟

فأجابتني: أشك في ذلك كثيراً.

صارفة إياي بسأم وبنبرة قاطعة غريبة كانت تلجأ إليها عندما لا ترغب في إعمال فكرها طويلاً في موضوع من الموضوعات"[١].

ولعل هذا المشهد الحواري القصير الذي ضمنه إدوارد في سيرته أدّى إلى أبطاء السرد قليلاً، إلا أنه خدم المتلقي في كشف زاوية من زوايا شخصية إميليا التي تناولها إدوارد بالوصف غير قليل في سيرته.

وجاءت السيرة الذاتية (قصتي مع الشعر) لنزار قباني خالية من المشاهد الحوارية عدا موضع واحد، ظهر فيه مشهد حواري بين نزار وسهيل إدريس الذي أصر أن ينشر قصيدة سياسية لنزار: **"قلت لسهيل: إن القصيدة من نوع العبوات الناسفة التي قد تحرق مجلته، أو تعرضها للإغلاق أو المصادرة، وأنني لا أريد أن أورطه وأكون سبباً في تدمير المجلة. نظر إلي سهيل بعينين حزينتين تجمعت فيهما كل أمطار الدنيا، وكل أشجار الخريف المتكسرة، وقال بنبرة يمتزج فيها الألم الكبير بالصدق الكبير: إذا كان حزيران قد دمر كل أحلامنا الجميلة، وأحرق الأخضر واليابس، فلماذا تبقى (الآداب) خارج منطقة الدمار والحرائق؟ هاتِ القصيدة"**[٢].

والظاهر من لجوء نزار إلى تبطيء السرد في هذا الموطن فقط هو شدة قلقه الذي استحضره من الزمن المنصرم في حياته، جراء خطورة واقع قصيدة (هوامش على دفتر النكسة) على العالم العربي وردود الأفعال المتباينة التي تلقاها بعد نشر تلك القصيدة، والحروب التي شنت ضده آنذاك.

لقد تعاملت السير الذاتية جميعها مع أنماط المشاهد الحوراية؛ بغية إظهار الأبعاد النفسية والفكرية والاجتماعية للشخصيات التي استحضرها أصحاب السير في نصوصهم، كما أسهمت تلك المشاهد الحوارية في تبطئة السرد في هذه النصوص.

---

[١]. خارج المكان، ص٣٨.

[٢]. قصتي مع الشعر، ص٤١٢.

ثانياً: الوقفة الوصفية:

وهي التقنية الثانية إلى جانب المشهد الحواري التي تحمل تبطيئاً في سرعة السرد، وإذا كان المشهد الحواري يوشك أن يتطابق فيه زمن الخطاب مع زمن القصة، مما يؤدي إلى إبطاء زمن السرد قليلاً، فإن الإبطاء يشتد إلى حد التوقف، كما يرى ريكاردو في الوصف[١]. ففيه يتوقف زمن القصة كلياً ويتسع بذلك زمن الخطاب ويمتد. إن الوصف وقوف بالنسبة للسرد، ولكنه تواصل وامتداد بالنسبة للخطاب، وتتجلى هذه الوقفة الزمنية عندما يكون سرد صاحب السيرة وصفاً للأماكن والشخصيات والأحداث والأشياء والموجودات التي ضمنها في سيرته الذاتية، وهو يحقق بذلك الإيهام الفني، مسهماً بذلك في جذب المتلقي، مما يكسبها وجوداً مسوغاً، إذا وظّفها بأسلوب جيد، ذلك أن الوقفة الوصفية ليست غاية في ذاتها، وإنما هي وسلة تخدم السرد[٢]. ويرى جنيت أن الوظيفة الرئيسة للوصف هي الوظيفة التفسيرية الرمزية، بحيث تجعل من الوصف عنصراً أساسياً له دلالته الخاصة في القصة[٣].

وقد كثر الوصف في السير الذاتية التي تناولتها الدراسة، إذ لم تخلُ سيرة من وقفات وصفية متعددة ومتنوعة بين وصف الشخصيات أو الأماكن أو الأشياء أو الموجودات أو الأحاسيس أو المشاعر.

ففي (رحلة جبلية رحلة صعبة)، تنوعت الوقفات الوصفية، فتارة كانت فدوى تقف واصفة بعض الشخصيات التي استدعتها في سيرتها، ثم تصف مشاعرها اتجاه تلك الشخصية، ومن ذلك وصفها ابنة عمها (شهيرة) التي توفيت في الرابعة عشرة من العمر بمرض الروماتزم: **"كانت تعذبني بترفعها وتعاليها عني، ترشقني باستمرار بنظرات عدائية قاسية. وقد نشأنا في نفس الدار والبيئة، ولم أكن لأهتدي إلى سبب كرهها لي، فقد كانت مدللة من قبل والديها، وتتمتع بالحب والاهتمام اللذين ظللت أتوق إليهما في طفولتي. كان لها قرطان ذهبيان يتدليان على جانبي عنقها الأبيض، وكنت أحب حركة القرطين وهما يرقصان كلما حركت رأسها، وكم تمنيت لنفسي مثل هذين القرطين البراقين الراقصين، ولكن هيهات، فما كان أحد ليعنى بتلبية حاجاتي المادية دعك من حاجاتي النفسية"**[٤].

وفي موضع آخر من (رحلة جبلية رحلة صعبة) وقفت فدوى عند وصف مكان من الأماكن، وهو الحمام العام في نابلس، لتنقل المتلقي إلى ذلك الفضاء المكاني ببراعة: **"فالحمام في تلك**

---

[١] . انظر، جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ص٢٤٥.

[٢] . انظر، جيرار جنيت، حدود السرد، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص٧٦.

[٣] . السابق، ص٧٧.

[٤] . رحلة جبلية رحلة صعبة، ص٢١.

الأيام ملتقى اجتماعي بهيج لنساء البلدة، كما كان يوم الحمام من أيام فرحي أنا الأخرى، فلقد كان يستهويني جو المبنى الغريب، أبواب وسراديب، باب يفضي إلى باب، وحائط يفضي إلى حائط، بركة ماء كبيرة تتوسط باحة تعلوها قبة زجاجية هائلة الحجم ينفذ من خلالها الضوء إلى الساحة ذات المقاعد الحجرية، ثم ممر آخر ومساحة أخرى وبركة أخرى، وهو جو حار يتبعه جو أكثر حرارة، إلى أن تنتهي الرحلة السردابية عند ليوان واسع تتحلقه غرف الاستحمام"[١].

وفي الاقتباس السابق أسهمت صاحبة السيرة في تصوير الحمام العام تصويراً دقيقاً، واستطاعت أن تنقل المتلقي إلى خصوصية الحمام آنذاك، خاصة وأن الحمام العام قد فقد منزلته المتميزة تلك مع مرور الأيام، كما استطاعت فدوى _من خلال تلك الوقفة الوصفية_ أن تصور العادات الاجتماعية النسائية في ذلك الزمن.

وفي (صور الماضي) لهشام شرابي، يقف صاحب السيرة وقفة وصفية تخدم (المكان)، فيصف الأردن حتى ليظن المتلقي أنه يرى الأشياء والموجودات بعينه، ويشم رائحة الأعشاب بأنفه، ويتحسس نسيم الطقس، مما يضفي على نص السيرة متعة وإثارة، يقول هشام: **"بقي الأردن أقرب البلاد إلى مسقط رأسي، هذه الأعشاب وهذه الأشجار وهذه الصخور وهذه التلال، وهذا النسيم وهذا الزعتر وهذه الخضار، هي كلها امتداد لفلسطين وطبيعتها وأرضها"**[٢]

أما إدوارد _وهو الأكثر إتقاناً لوصف مشاعره واختلاجات نفسه إذا ما قارناه بأصحاب السير الآخرين_ فقط وقف في إحدى وقفاته الوصفية عند وصف علاقته بأمه وانطباع ذلك في نفسه:

"المؤكد أن أمي كان الرفيق الأقرب إلي والأكثر حميمية خلال ربع قرن من حياتي، وإني أشعر أني مطبوع بالعديد من وجهات نظرها وعاداتها التي لا تزال تسير حياتي: من قلق يشل إرادتها إزاء تعدد احتمالات التصرف، إلى أرق مزمن، معظمه فرضته على نفسها فرضاً، وعدم استقرار عميق الجذور يضارعه مخزون لا ينضب من الحيوية الذهنية والجسدية، واهتمام عميق بالموسيقى واللغة وبجماليات المظهر والأسلوب والشكل، وربما أيضاً من ميل متضخم إلى الحياة الاجتماعية لتياراتها وملذاتها، وما تحمله من طاقة على السعادة والحزن، ونزوع لا يرتوي ومتعدد الأساليب إلى حد لا يصدق إلى تنمية الوحدة بما هي شكل من أشكال الحرية والعذاب في آن معاً ولو أن أمي كانت مجرد ملجأ أو مأوى آمن، أفيء إليه بين حين وآخر هرباً من مرور الأيام، لما استطعت التكهن بالنتائج، إلا أنها كانت تحمل أعمق الالتباسات التي عرفتها وأكثرها إشكالاً اتجاه العالم واتجاهي أنا شخصياً ... "[٣]

---

[١] . السابق، ص٢٥.

[٢] . صور الماضي، ص٤٢.

[٣] . خارج المكان، ص٣٦.

وعلى الرغم من طول هذه الوقفة الوصفية نوعاً ما، إلا أن إدوارد تراوح فيها بذكاء شديد بين وصف شخصيتين من خلال وصف واحدة، فقد وقف على وصف أمه إلا أنه في الوقت نفسه كان يسقط صفاتها عليه من جهة، ويسقط وقع تلك الصفات على ذاته من جهة أخرى. وقد برع إدوارد في هذا كثيراً في ثنايا سيرته الذاتية.

وفي (قصتي مع الشعر)، كانت الوقفات الوصفية تشد المتلقي بشكل لافت، وليس بغريب على شاعر كنزار قباني أن يتقن فن الوصف، ذلك أنه يمتلك مفاتيح اللغة، ويتلاعب بالكلمات؛ ليخلف متعة متميزة في نفس المتلقي، ومن ذلك وصفه لدمشق: **"والذين سكنوا دمشق، وتغلغلوا في حاراتها وزواريبها الضيقة، يعرفون كيف تقتح لهم الجنة ذراعيها من حيث لا ينتظرون، بوابة صغيرة من الخشب تنفتح، ويبدأ الإسراء على الأخضر والأحمر والليلكي، وتبدأ سمفونية الضوء والظل والرخام، شجرة النارنج تحتضن ثمرها، والدالية حامل، والياسمينة ولدت ألف قمر أبيض وعلقتهم على قضبان النوافذ، وأسراب السنونو لا تصطاف إلا عندنا، أُسُود الرخام حول البركة الوسطى تملأ فمها بالماء وتنفخه، وتستمر اللعبة المائية ليلاً نهاراً، لا النوافير تتعب، ولا ماء دمشق ينتهي"**[١].

وقد امتدت هذه الوقفة الوصفية لأربع فقرات أخرى، كان نزار فيها يستثير الحواس جميعها عند المتلقي لتعمل كلها على فك رموزه اللغوية، فقد استدعى كل المؤثرات التي تجعل المتلقي يعيش وقفة الوصف مع نزار وكأنه انتقل إلى أرض دمشق ورأى ألوانها واستنشق روائحها وطرب بسماع دفقات الماء فيها.

ولقد كثرت الوقفات الوصفية في سيرة نزار قباني حتى ليشعر المتلقي أن زمن الخطاب متوقف لمدة طويلة، وإن عددنا هذا مأخذاً، فإنه مما يؤخذ على نزار في سيرته قصتي مع الشعر.

والخلاصة، فإن الوقفات الوصفية في السير الذاتية التي تناولتها الدراسة لم يقتصر دورها على الفاعلية الزمنية في تعطيل السرد وتهدئة وتيرته، بل كانت تقوم أيضاً بوظيفة تفسيرية وإيحائية من خلال علاقتها بالشخصيات والأمكنة والمشاعر والأحاسيس، ووظيفة إيهامية تقرب السيرة من المتلقي وتجعلها واقعية محسوسة أقرب إلى حواسه، متجاوزة بذلك مبدأ الزمن والتوقف في أحيان كثيرة.

---

[١] . قصتي مع الشعر، ص٢١٤.

الخاتمة:

لقد قدّم الفصلان الأول والثاني ضربين من ضروب الخطاب، كان الأول خطاباً سياسياً، والثاني خطاباً اجتماعياً وثقافياً، وإن كانت الدراسة فصلت بين الخطابين، فقد جاء ذلك لتسهيل التناول ليس إلا، إذ وقفت الدراسة على تعالق بائن بين السياسة والمجتمع والثقافة تعالقاً متشابكاً يصعب الفصل فيه، إلا أن الفصل من جهة أخرى أسهم في تأطير الخطاب وقولبته والوصول إلى غاية منتهاه وتجليه.

لذلك كان سلساً أن يستنبط البحث خطاباً شاملاً جمع بين أصحاب السير، وظلل مرحلة حيواتهم بمظلة واحدة. خطاباً لعل أكثر ما يناسبه عنواناً هو: خطاب الهزيمة والضعف. وقد يبدو هذا الخطاب ظاهراً على الذات الواحدة، ثم ينسحب فيتعمم على الذوات جميعها مستمَدّاً من الأمة كلها.

وإذا ما أردنا استيضاحاً كي نبرئ حكمنا هذا، فإن الأولى أن نقف عند أصحاب السيرة، الواحد تلو الآخر لنستدل من نصوصهم على هذا الحكم.

كشف نصّا فدوى طوقان: رحلة جبلية رحلة صعبة، والرحلة الأصعب عن هذا الخطاب؛ ذلك أن فدوى ما فتئت تقيم مقارنة بين الثقافة البريطانية والثقافة العربية، حين كانت تعيش في بريطانيا، فأتت على ذكر سلوكات يسلكها الإنجليز، وتخلو منها مجتمعاتنا العربية. ففي المجتمع البريطاني كل شيء مقدر ومحسوب حتى إن كان قليل القيمة، والبادي أن هذا سبب من أسباب التقدم والتحضر في المجتمع البريطاني _برأي فدوى_ جاءت على ذكر هذا حين كانت في دورة اللغة الإنجليزية التي التحقت بها في إنجلترا، حيث كانت تتناول فطورها كل صباح مع الجمع مستثنية قطعة لحم الخنزير التي تقدم إليها مع وجبة الإفطار، فناداها أحدهم في اليوم الثاني ليسألها: **"نراكِ لم تتناولي صباح أمس شريحة البيكون، لعلك مسلمة _نعم مسلمة"**[١]**، وتقول فدوى : "منذ ذلك اليوم اختفت قطعة اللحم الحمراء من صحني في وجبة الصباح"**[٢].

إلا أن الشاهد في الموضوع هو تعليق فدوى بعد الانتهاء من سرد هذه القصة، قالت: **"وعي استهلاكي عجيب يتمتع به الإنكليز، كل الإنكليز، وهو وعي قلما عرفناه نحن العرب"**[٣].

تلك المقارنة كشفت عن نظرة فدوى نحو الذات العربية، والضوابط والعمليات التي تنصاع إليها الذات العربية، ثم انعكاس ذلك على مجتمعاتنا.

---

[١]. رحلة جبلية رحلة صعبة، ص١٨٥_١٨٦.

[٢]. السابق، ص١٨٦.

[٣]. السابق، ص١٨٦.

وفي الرحلة الأصعب تقدم فدوى جلداً للذات العربية، مستنكرة عليها التسرع في حكمها وردود أفعالها اتجاه الأشخاص والأحداث فقد أتت على ذكر تفاصيل حقبة من حياتها ثم علقت عليها. تقول: **"كنت قد شرعت بعد الاحتلال الإسرائيلي في تسريب قصائدي إلى مجلة الآداب في بيروت وإلى الشاعر فاروق شوشة في مصر الذي راح يذيعها من خلال برنامجه المسائي الشهير لغتنا الجميلة، كما كانت السيدة سامية صادق كثيراً ما تنشد قصائدي في برنامجها حول الأسرّة البيضاء... وهكذا تملكتني وأنا في القاهرة رغبة في انتهاز الفرصة للقيام بالتعرف الشخصي عليها وعلى الشاعر العزيز فاروق شوشة... وفي دار الإذاعة المصرية التقينا... وقبل الإجابة على سؤالهم عن اجتماعي بدايان بادرني الشاعر فاروق شوشة بقوله إنه لم يلتفت لأحد موظفي الرصد الإذاعي حين هرع إليه فور إعلان الإذاعة الإسرائيلية لنبأ الاجتماع بدايان، هرع إليه طالباً منه الكف عن إذاعة قصائدي. من ناحيتي لم أستغرب تصرف الرصد التلقائي، فهكذا نحن دائماً نستجيب لردة الفعل السريعة لدينا، دون الوقوف لحظات عند الخبر أو الحدث للتأمل فيه، وللتأكد من حقيقة وقائعه، وخلفيات تلك الوقائع قبل صدور الإدانة الارتجالية"**[١]

لعل جملة فدوى (هكذا نحن دائماً) تؤطر المجتمع العربي بإطار الانفعالية والتسرع في ردود الأفعال، وتحول أحكامه إلى أحكام ارتجالية غير ناضجة، كما أن جملتها هذه تخرج تجربتها الشخصية من الخاص إلى العام، لتعكس _من وجهة نظرها_ صورة عن المجتمع العربي مفادها الرعونة واللانضج في إصدار أحكامه، أو اتخاذ مواقفه.

وقد يأتي هشام شرابي في سيرته (صور الماضي) بخطاب يصب أيضاً في خطاب الضعف والهزيمة والخذلان، حين ينقل نظرة الوسط الأدبي والنقدي عن المثقفين العرب الذين يمارسون النقد باللغة العربية، فقد كانت النظرة **"نظرة تعالٍ واستخفاف، فيما كانت نظرة احترام وخشوع إلى الكتاب والمفكرين الغربيين"**[٢]، لذلك لم يمارس هشام الكتابة والنشر باللغة العربية بعد دراسته في الخارج؛ لأنه اعتبر الكتابة بالعربية تنزل في منزلة دنيا من المنزلة التي تنزل فيها الكتابة بالإنجليزية أو الفرنسية.

وقد قسم هشام المثقفين العرب في الغرب إلى نوعين: **"أولئك الذين ولدوا في الغرب أو نشأوا فيه منذ الصغر وأصبحوا يجيدون إحدى لغاته كما يجيدها أبناؤه ويشعرون بانتماءٍ اجتماعي ونفسي إليه، وأولئك الذين هاجروا إلى بلد غربي للدراسة أو لأسباب سياسية وأصبحوا يجيدون لغته دون امتلاكها كلياً، ويتفاعلون بعمق مع ثقافته دون الذوبان فيها. النوع الأول من المثقفين**

[١] . الرحلة الأصعب، ص٤٨_٤٩.

[٢] . صور الماضي، ص٢٩.

يتفاعل مع المجتمع العربي من الخارج من موقع لغته الأخرى وثقافتها، أي من موقع الكاتب الغربي أو المستشرق، في حين كان موقع النوع الثاني من المثقفين موقع الانتماء القومي والنفسي والالتزام الفعلي بقضايا المجتمع العربي وكنت من أفراد الفريق الثاني"[١]

وسواء كان خطاب هشام ذاك يكشف عن رأيه الشخصي في جانب، أو يكشف عن موقف المثقفين المغتربين من المثقفين العرب، فإن هذا الخطاب في جانبيه ينهض ليحتقر الذات العربية ويسفهها، ويضعها موضع الدونية، المتخلفة عن الركب الأممي.

ومثل هشام شرابي كان موقف إحسان عباس من النقد العربي والنقاد العرب، فقدم خطاباً مشابهاً، يقول في سيرته: **"إن استمراري بعيداً عن الحزبية قد قوّاه خط التخصص من بعد، فالثقافة الأدبية العربية لا توصل الدارس إلى العلوم الحديثة، ولهذا يظل صاحبها بعيداً من زاوية علمية عن الشؤون الاجتماعية والاقتصادية والإنثروبولوجية بل والألسنية الحديثة وعن المدارس الفلسفية الحديثة، وهي اتجاهات لا تستطيع أن تعوضها القراءة الحرة غير المنظمة"**[٢].

الخطابات جميعها ينتظمها الشعور بتفوق الآخر علينا، وعدم القدرة على مواكبة العصر، أو امتلاك الكفاءة العلمية، شعور مشترك بأن الذات العربية ذات ضعيفة وهشّة، بل منكسرة وغير قادرة على النهوض في مناحي الحياة جميعها، وتضفي على العربي تخاذلاً سياسياً، ونكوصاً نحو الماضي السحيق دون التطلع إلى المستقبل المشرق، أو حتى محاولة إصلاح الحاضر المعاش.

أما إدوارد وهو الذي عانى أكثر ما عانى من الغربة والاغتراب، ومن الضياع بين ثقافات متعددة، ولغات متباينة، فقد أفصح هو الآخر عن خطاب له المدلولات الانهزامية ذاتها، فجاء في نص سيرته بوح شفاف عن نظرته للذات العربية، وذلك حين جاء على ذكر قصة مرت به في حياته في القاهرة، في الوقت الذي كان عائداً إلى البيت، فاعترضه المستر بيلليه الأمين العام لنادي الجزيرة قائلاً له: **"ألا تعلم أنه ممنوع عليك أن تكون هنا؟... ممنوع على العرب ارتياد هذا المكان، وأنت عربي"**[٣]، فجاء في نص إدوارد بعد تلك الحادثة قوله: **"وحتى لو لم يسبق أن فكرت بنفسي بوصفي عربياً، فقد أدركت مباشرة آنذاك أن معنى النعت مُفقِد للأهلية حقاً"**[٤].

وقد يكون إدوارد سعيد أكثر من كان موفقاً في إيصال الخطاب الذي يقدم الانهزامية العربية والشروع في السلب والذوبان في ثقافة أخرى، في محاولة عربية من الانسلاخ عن نفسها

---

[١]. صور الماضي، ص٣٠.
[٢]. غربة الراعي، ص١٦٩.
[٣]. خارج المكان، ص٧٢.
[٤]. السابق، ص٧٢.

والارتماء في أحضان ثقافة أخرى، لعلها تمثل ثقافة القوي آنذاك، فيما تمثل المجتمعات العربية ثقافة الضعيف والمنهزم[1].

أما من خرج عن نمطية تقديم تلك الخطابات فهو نزار قباني في سيرته حيث قدم الثقافة العربية تقديماً متبايناً عن الآخرين، فكان خطابه يصور المجتمعات العربية متحلية بالغرور والثقة بالنفس، يقول في سيرته: **"ليس من عادة القبيلة (ويقصد بها المجتمع العربي) أن تقبل بمبدأ النقد الذاتي، فالصحراء شديدة الغرور، وشمسها سيف نحاسي لا يقتنع بأي جدل أو حوار. النقد الذاتي شيء مخالف للطبيعة العربية، وقناعة العربي بتفوقه وتميزه وسوبرمانيته قناعة لا تقهر، فهو من طينة وبقية البشر من طينة، هو من معدن الماس وسائر الكائنات من فحم، هو التاريخ والآخرون غير مرئية على جانبيه"**[2].

الحقيقة أن نزار قباني لم يخرج عن سرب الخطابات الأخرى، بل قدّم الخطاب نفسه، لكن بطريقته الساخرة التي توقِعُ مفارقة في وعي المتلقي، فيشعر الأخير بخيبة أمل نزار وحرقته، وبتلك الصورة الضعيفة الهشة التي تعكس الذات العربية حتى إن كابرت وادعت عكس الواقع.

نزار أيضاً تجلى خطابه ذو المنظور المتخاذل عن الأمة العربية بعد النكبة والنكسة وهزيمة حزيران، وإن كان نزار قد قدّم هذا الخطاب نثرياً ها هنا في سيرته، فقد قدّمه شعرياً قبلها في قصيدته: هوامش على دفتر النكسة، التي أحدثت صدمة نفسية في الصف العربي، الذي كان يعيش على أمجاد الماضي.

وقد نتج عن هذا الخطاب الشامل الذي احتضن أصحاب السير التي بين يدي البحث (خطاب الهزيمة والانكسار) تشبثٌ ببعض الرموز السياسية، ومنحها شيئاً من القدسية والرمزية، وتعلق بأمل إمكانية ما يمكن أن تحققه للأمة العربية آنذاك، فتعيد لها مكانتها وقوتها وسلطتها. فكان على رأس تلك الرموز الرئيس جمال عبد الناصر الذي حضر ذكره بطلاً ومخلصاً في نصي فدوى طوقان ونزار قباني حضوراً يستجلب معه عودة الرفعة والأنفة للأمة العربية، وتمسكاً بأمل يُعيد الأمة إلى ذروتها التي كانت عليها قبل الهزيمة والانكسار.

كما أننا نرى علاقة وطيدة بين الأحداث السياسية التي جثمت على صدر الأمة العربية وقت نكبة فلسطين فخلفت ضعفاً عربياً سياسياً، أدى بالتالي إلى خذلان وانكسار اجتماعي ثم انكسار ذاتي تجلى فيما بعد في خطاب تلك المرحلة.

---

[1] . انظر، خارج المكان، ص٢٩٥.

[2] . قصتي مع الشعر، ص١٤٦.

أما ما توصلت إليه الدراسة في الفصل الثالث بعدما تناولت قضايا الزمن، فقد نلاحظ كسراً جلياً لتصاعد الزمن، حيث تجاوز أصحاب السير الذاتية اللحظة الزمنية التي وصل السرد عندها، ليشير إلى لحظة حدثت في المستقبل _إذا كان السرد استباقياً_ أو لحظة حدثت في الماضي _إذا كان السرد استذكارياً_ ثم يعود بالسرد إلى زمنه التصاعدي الطبيعي.

وقد لجأ أصحاب السير إلى هاتين التقنيتين لأسباب عديدة منها: التأثير في المتلقي وإثارة المتعة في نفسه أثناء القراءة، أو لأن صاحب السيرة يستغل الزمن الذي وصل إليه السرد فيأتي على ذكر تفاصيل الشخصيات التي استجلبها هذا الزمن، فيُلزمه سياق الأحداث بذكر تفاصيل بعينها هاهنا، وقد يلجأ صاحب السيرة إلى تقنية زمنية معينة كي يكشف عقدة لازمته في زمن القصة التي وصل إليها السرد.

وقد لجأ أصحاب السير إلى تسريع السرد، وكان ذلك بحركتين: إما التلخيص أو الحذف، بينما تبطيئ السرد عندهم متوسلاً بالمشاهد الحوارية أو الوقفات الوصفية، مما أدى إلى تبطيئ الزمن إلى درجة أن بلغ زمن السرد ذروة التوقف الزمني حين استدعى أصحاب السير الوقفات الوصفية المتعددة في سيرهم

المصادر والمراجع

١. المصادر والمراجع

. سعيد، إدوارد (٢٠٠٠)، خارج المكان، (ط١)، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع.

. شرابي، هشام(١٩٩٨)، صور الماضي، ط١، السويد: دار نلسن.

. طوقان، فدوى (٢٠٠٥)، رحلة جبلية رحلة صعبة، (ط٤)، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع.

ـــ (٢٠٠٧)، الرحلة الأصعب،(ط٢)، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع.

. عباس، إحسان (٢٠٠٦)،غربة الراعي، (ط١)، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع.

. قباني، نزار، قصتي مع الشعر(ضمن الأعمال النثرية الكاملة) ج٧،بيروت: منشورات نزار قباني.

٢. المراجع العربية

. إبراهيم، عبد الله (٢٠٠٠)، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، (ط٢)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر

. باختين، ميخائيل (٢٠٠٩)، الخطاب الروائي، ت:محمد برادة، (ط١)، القاهرة: رؤيا للنشر والتوزيع.

. بحراوي، حسن (١٩٩٠)، بنية الشكل الروائي، بيروت: المركز الثقافي العربي

. تودوروف، تزفيتان (١٩٩٠)، الشعرية، ت: شكري المبخوت رجاء سلامة، ط٢، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

. ـــــ (١٩٩٢)، مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ط١، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب.

. تيتز، روكي(٢٠٠٢)، دراسة في السيرة الذاتية العربية، ت: طلعت الشايب، ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

. جينت، جيرار (١٩٩٧)، خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي، ط٢، القاهرة: المطابع الأميرية.

. الخطيب، إبراهيم (١٩٨٢)، الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ط١، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية

. الرويلي، د.ميجان ، د. سعد البازغي(٢٠٠٧)، دليل الناقد الأدبي، (ط٥)، المغرب: المركز الثقافي العربي.

. ريكاردو، جان (١٩٧٧)، قضايا الرواية الحديثة، ت: صياح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والغرشاد القومي.

راغب، نبيل، (٢٠٠٣)، موسوعة النظريات الأدبية، ط (١)، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

. زويش، نبيلة، (٢٠٠٣)، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، ط١، الجزائر: منشورات الاختلاف.

. سويرتي، محمد (١٩٩١)، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق: الدار البيضاء، ج(٢).

. الشاوي، عبد القادر(٢٠٠٠)، الكتابة والوجود: السيرة الذاتية في المغرب، بيروت: إفريقيا الشرق.

. شرابي، هشام (٢٠٠٠)، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ت: محمود شريح، دار نلسن.

. الصبيحي، محمد الأخضر (٢٠٠٨)، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه،(ط١)، الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون.

. الصفا، إخوان (١٩٨٨)، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، المجلد الثاني، ط١، لبنان: دار بيروت للطباعة والنشر.

. الطريطر، جليلة(٢٠٠٤)، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي، بحث في المرجعيات، تونس: مركز النشر الجامعي.

. عباس، إحسان (١٩٨٨)، فن السيرة، (ط٥)، بيروت: المركز العربي لتوزيع المطبوعات.

. عبد الفتاح، تهاني(٢٠٠٢)، السيرة الذاتية في الأدب العربي، فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجاً، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

. عثامنة، فايز(٢٠٠٧)، السيرة الذاتية في الأردن: الذات والإطار الاجتماعي، ط١، دمشق: التكوين للطباعة والنشر.

. عزام، محمد (١٩٩٦)، فضاء النص الروائي، سوريا: دار الحوار

. العيادي، عبد العزيز (١٩٩٤)، ميشال فوكو: المعرفة والسلطة،(ط١)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

. غزوان، عناد (١٩٨٦)، الشعر ومتغيرات المرحلة، (ط١)، بيروت: الدار العربية للموسوعات.

. فوكو، ميشيل (١٩٨٥)، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ت: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، (ط١)، المغرب: دار النشر المغربية.

. قاسم، سيزا (١٩٨٤)، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب

. كاصد، سلمان (٢٠٠٢)، الموضوع والسرد: مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، ط١، إربد: دار الكندي للنشر

. لوجون، فيليب(١٩٩٤)، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ت: عمر حلي، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي.

. لحميداني، حميد(١٩٩١)، بنية النص السردي، بيروت: المركز الثقافي العربي.

. مارتن، والاس (١٩٩٨)، نظريات السرد الحديثة، ت: حياة جاسم محمد، مصر: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة.

. مندولا، أ.أ. (١٩٩٧)، الزمن والرواية، ت: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، ط١، عمان: دار الشروق.

. يقطين، سعيد(١٩٩٧)، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

. يوسف، آمنة(١٩٩٧)، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، سوريا: دار الحوار.

٣- الشبكة الإلكترونية:

.لويس عوض، الاعتراف ممنوع حتى إشعار آخر، :google المنتدى الثقافي.

pieere dacco:les voies e'tonnantes de la nouvelle psychology,des nouvelles e'ditions marrabout Verviers (belgique) ١٩٨٢, p:٢٨٩.

.سليكي، خالد (٢٠٠٨)، السيرة الذاتية باعتبارها أوطويورطرية، موقع صحيفة الواشنطوني العربي، ع(٢٨)، نيسان.

www.sawtalahrar.net

الشبكة الإلكترونية، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، ما بعد الكولونيالية.

٤- الرسائل الجامعية:

. القضاه، فريال (٢٠٠٢)، الخطاب الروائي عند أمين معلوف، رسالة جامعية: كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية.

The Intellactual Discourse in the Modern Autobiography in the Second Half of Twenty Century

By

Riman Yousef Jamil Ashour

Supervision

Dr. Samir Qatami

Abstract

This study attempts to explore the intellectual discourse in a select autobiographies subject of this study.

The study examined the political, social and cultural discourses in the autobiographies at hand.

Then it examined time issues in the selected autobiographies showing the role of such techniques in the narrative structure ending with the most important findings and recommendations.